

111
E81

195297

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE ISTORIE-FILOSOFIE

ION IANOȘI
CEZAR RADU

GHEORGHE STROIA
VASILE N. MORAR

ESTETICUL

INTERFERENȚE VALORICE

BUCUREȘTI — 1985

881

UNIVERSALITATEA DIN BUCURESTI
FACULTATEA DE ISTORIE-FILOSOFIE

ION IANOSI

CEZAR RADU

GHEORGHE STROIA

VASILE N. MORAR

ESTETICUL
INTERFERENTE VALORICE



235994
B.C.U. - IASI

BUCURESTI

- 1985 -

INTRODUCERE

După Cariatide ale esteticii românești (1982) autorii au continuat munca de cooperare cu material didactic în conformitate cu programa analitică discutată și aprobată pentru studenții Universității. Între timp a apărut și Tratatul de estetică (1983) însă o serie de aspecte importante în economia cursului și activității seminariale - în primul rând analiza detaliată și în profunzime a conexiunii esteticului și artei cu celelalte valori spirituale - nu și-au găsit o tratare specială într-o formă convenabilă atât sub raport științific cât și didactic. Mai mult, se ouvenea ca tema interferențelor valorice, cu luminarea predilectă a esteticului să fie centrată explicit asupra actualilor mutații produse în câmpul viu al culturii, al creației estetice și artistice contemporane românești. Totodată, menționăm că, ne-am oprit numai asupra relațiilor artei cu politicul, filosofia, morala și religia, fără să dedicăm un capitol special legăturii artei cu știința. Cum acest ultim raport - într-un context mai vast al analizei întrepătrunderii artă-cunoaștere - apare pe larg expus în amintitul Tratat... am dorit să evităm orice suprapunere sau repetare.

Volumul reunește munca noastră comună, colaborarea și experiențe statornicite în timp în procesul didactic și științific. Normal, pe parcursul elaborării, capitolele și paragrafele au suferit modificări în funcție de cadrul problematic și de finalitatea anterior fixată. Operația de unificare a textelor, de ordonare etc., ca și în general munca de secretar științific al volumului a fost asigurată de asist.univ.dr. Vasile N. Morar. Mulțumim totodată pe această cale celor care ne-au sugerat prin referatele întocmite căi de îmbunătățire: prof.univ.dr. Gheorghe Achiței și cercetătorului științific Lucian Dragomirescu.

Autorii

I. VALORI ESTETICE - VALORI POLITICE

1. Interferențe reale și conceptuale

Pentru o cât mai clară înțelegere a corelației sugerată de titlu, folosim termenii enunțați în accepția largă și obișnuită. Vom spune deci că valorile estetice desemnează un tip specific de obiectivare a esenței umane, ale cărui produse, gândite în sfera esteticului - în artă sau din afara ei -, se disting prin originalitate, unitate și relativă autonomie, fiind generatoare de satisfacții intelectual-afective de cea mai înaltă expresivitate. Prin valori politice definim, din această primă evaluare, ansamblul activităților omenești referitoare la mecanismele generale ale vieții publice și organizarea politică a societății potrivit diverselor sfere de interese afirmate pe plan social-istoric. Corelațiile dintre valorile estetice și cele politice - mai vechi, dar mereu actuală temă de meditație - oferă un vast și disputat câmp de investigații.

Cum îndeobște se cunoaște, în orizonturile filosofiei materialist-dialectice, valorile artistice și cele politice se înfățișează ca forme distincte și corelate ale conștiinței sociale, determinate de zone cu reliefuri diferite ale existenței. Expresie nemijlocită a intereselor social-economice fundamentale, valorile politice se constituie și se finalizează în raport direct cu starea dezvoltării materiale a societății, modelându-și în întregime conținutul și sensul evolutiv după natura și meandrele acesteia, înfrunzirea principală asupra esenței și configurației lor revenind substratului economico-material, ceilalți factori, cu președere cei spirituali, având, în genere, un caracter aleatoriu, complementar. În cazul valorilor estetice, datorită unei mai pronunțate distanțări a creației literar-artistice față de baza determinativă, hotărâtoare doar în ultimă instanță, ecoul causalităților

primare răzbate mai voalat, venind pe căi mediate, ocolite, greu de sesizat și precizat, în timp ce ponderea elementelor suprastructurale se resimte acut și evident. De aici și tendința unor autori, îndeosebi teoreticieni ai artei, de a se cantona în complicata migrenă a fenomenelor de conștiință atunci când aspiră la explicarea genurilor artistice, eludându-le soriginea reală, prea îndepărtată și cu rezonanțe mult prea ample.

Experiența practică a confirmat că, alături de ce anume se reflectă, modalitățile diferite de raportare la realitate condiționează, sub varii forme, atât profilul specific al diverselor tipuri de valori, cât și interdependențele dintre ele; toate fiind apreciate ca ipostaze ale aceleiași conștiințe sociale, conturate și ea ca reflex al aceleiași existențe sociale. Constatarea desvâului, în același timp, natura relaționară a valorii, ce se prezintă ca unitate funcțională a obiectivității și subiectivității - a obiectului cu suma însușirilor sale intrinseci și a subiectului capabil să le prețuiască după dorințe și nevoi proprii -, neputând fi redusă, nici în sine, la substanțialitatea ontologică și nici pentru sine, la idealitatea trăirilor subiective. Donajul constituant de factori subiectivi și obiectivi, extins pe o largă scară axiologică, reprezintă, după opinia noastră, o fructuoasă cale de surprindere a bogatelor raporturi dintre valorile politice și cele estetice, remarcându-se chiar o anumită similitudine între cele două serii valorice. Pentru aceasta se impun unele distincții preliminare, cum ar fi, bunăoară, diferențierea care se face, evident, din necesități de analiză, între politic și politică, diferență acceptată principial, dar frecvent eludată de unele demersuri teoretice, îndeosebi în scrieri ale teoreticienilor ce nu se situează pe pozițiile filozofiei materialist-dialectice.

Ca domeniu existențial al cadrului social (sfera ce nu include natura), politicul cuprinde relațiile specifice cu caracter de obiectivitate ce ființează, în plan sincron și diacron, între grupuri, clase, națiuni și state. Determinat economic - Marx a demonstrat

indubitabil primatul economicului asupra politicului -, politicul păstrează un grad de relativă detaşare, cu vremelnice priorităţi asupra bazei economice şi cu masive infuzii în substanţa celorlalte activităţi. Condiţionarea reciprocă, organica interpătrundere dintre economia şi politică constituie însă o trăsătură de permanenţă, după anumite păreri, unul din invariantii esenţiali ai realului social. Deşi "este" expresia concentrată a economicului", politicul nu se reduce la acesta, neputând fi asimilat total nici cu socialul, cum se întâmplă uneori.

Dependent de obiectivitatea politicului - mai puţin fluctuant în raport cu dorinţele şi fanteziile subiective sau subiectiviste - se configurează domeniul politicii, înglobând, deopotrivă, atitudinea şi ideile politice, formele de acţiune şi conducere politică, întregul sistem instituţional cu supremul lor axolar: relaţiile de putere. Reflecţie conştientă a evoluţiei politicului, cu toate că spre marea sa afluenţă spontan cureauă importante ale psihologiei sociale, politica se preocupă - prin infinite tatonări succesive, marcate (mai mult sau mai puţin vizibil) de interese sociale sau particulare, de voinţa şi inteligenţa protagoniştilor săi, de gradul libertăţilor şi servituţiilor conferite de cadrul social, de ideile, convenţiile, factorii de conştiinţă şi instituţiile existente - de căutarea, elaborarea şi adoptarea celor mai eficiente căi (tactice şi strategice), care să permită deplină dezvoltare a esenţei politicului şi care să corespundă legităţii obiective a dezvoltării societăţii.

Gama manifestărilor politice se întinde de la activităţile referitoare la treburile de stat, obştagii (Aristotel foloseşte prima dată termenul de politiké, derivat din polis = stat), până la cele de ordin individual. "Problema politică - avea să spună B.Croce -, ca problemă practică, este o problemă de angajare, de ingeniozitate, de creaţie şi ea atare este pe deplin personală şi individuală".

În concepţia marxistă, termenul de politică desemnează sfera vastă a relaţiilor şi instituţiilor cu caracter politic, precum şi conştiinţa politică. Se are în vedere atât privirea globală, asigură-

tă de faptul că omul în relații cu semenii se comportă, în orice împrejurări, ca zoon politikon, de atributul general-uman al reflexivității, al cunoașterii și autocunoașterii colectivităților omenești, olt și viziunea particulară, jalonată de spațiul individual, local și național, ca și de momentul istoric în care se desfășoară acțiunea politică. Prin această largă deschidere de oglindire și receptare, politica urmărește, într-o nesfârșită varietate de concretizări practice, să pună în lumină esența politicului, obiectivitatea sa "reificată" în acte și acțiuni politice, produse, fie pe planul realităților sociale vii, concrete, fie la nivelul reflecțiilor de ordin spiritual, al formelor de conștiință.

Socotim, din mai multe motive, precizarea conceptelor de "politică" și "politic" ca fiind de mare ajutor în elucidarea raporturilor dialectice dintre valorile estetice și cele politice.

Sub aspect gnosologic, observăm că politica este doar o modalitate - e adevărat, principală - de proiectare pe plan suprastructural, a universului politic real; ceea ce înseamnă că reflectarea acestuia în sferele conștiinței poate fi realizată și prin intermediul altor posibilități de reflexivitate. Faptul este atestat, pe de o parte, de prezența unor elemente ale politicului în componența celorlalte modalități de exprimare a lumii, iar pe de altă parte, de regăsirea aspectelor de ordin juridic, filosofic, științific, moral, estetic etc., în substanța intimă a reflecțiilor politicului produse în obiar aria circumscrisă politicii. Nu ne referim aici la "întinderea" influențelor politicii - latură cunoscută, de altfel - asupra celorlalte domenii, ci la împrejurarea, mai puțin subliniată, anume că în mod obiectiv politicul poate și este reflectat și de către celelalte forme de cunoaștere umană.

Or, dacă admitem - și noi afirmăm răspicat acest lucru - că arta este una din modalitățile principale de cunoaștere a realității, se impune, în mod obligatoriu, să acceptăm ideea că lumea artei este o reflectare a lumii reale și, în consecință, mijloacele specifice de

care dispune creația artistică sînt pe deplin capabile de a pătrunde spre adevăr, "apropiindu-se" de esența vieții, inclusiv a coordonatelor sale ce intră în unghiul de incidență al politicului. Adăugînd la acestea și faptul că reflectarea artistică se face sub specia universalului, că arta redă întregimea lumii, înfățișînd în imagini concret-sensoriale atât baza existențială, cît și atarea formelor de conștiință, rezultă că arta este aptă, deopotrivă, să reflecte aspectele ce țin nemijlocit de spațiul politicului și pe cele cristalizate în diversele întrupări practice ale politicii. Artistul dispune deci de latitudinea și posibilitățile necesare accederii, în același timp, la domeniile reale, existențiale, obiective ale politicului și la formele sale reflectate, modelate după anumite interese, cuprinse în perimetrul activităților politice.

Concluzia de mare însemnătate ce se desprinde din aceste considerații învederează faptul că arta, slujitorii ei pot efectua "pe cont propriu", uzînd de forme specifice, investigații aprofundate asupra realității politicului, scoțînd la iveală adevăruri globale, sintetice, integratoare, posibil de obținut numai pe calea cunoașterii artistice. Aceasta afirmă că artistul, dornic să aducă în opera sa ecoul transfigurat al întregii realități, visează mereu la "asumarea întregii lumi, a totalității" (Sartre), se apleacă, în mod necesar, obligatoriu, și asupra politicului, concretizîndu-l în adevăruri artistice. În consecință, omul de artă, căutător al esenței vieții, nu întâlnește nici un fel de bariere cînd abordează tematica politicului, dispunînd de toate condițiile pentru cunoașterea și reflectarea acestui important palier al vieții sociale. Ca atare, creatorul se află în fața dimensiunii politice a lumii, a gravelor sale implicații sociale, nu ca un neavenit, ca un neajutorat ce trebuie să apeleze, de riscare dată, la cîrja politicii pentru a dezlega semnificațiile profunde ale politicului. Dimpotrivă, reflectînd aspectele ce țin de infrastructura politică a realității, artistul devine la rîndul său un puternic ferment al vieții social-politice, un propagator, în forme specifice, al valorilor

politice, un om de acțiune și viziune politică. Dovadă stă în acest sens opera marilor creatori ai lumii, de la Sofocle la Shakespeare, și de la acesta la Dostoievski, Eluard sau Marin Preda.

Indemnurile partidului nostru adresate creatorilor de a cunoaște direct adevărul vieții, sensurile și direcțiile fundamentale ale evoluției sociale, de a înțelege laturile adânci, legitime, ale dezvoltării societății țintesc tocmai la un astfel de obiectiv cardinal: transformarea creatorilor în oameni capabili să descifreze cu forțe proprii mersul progresist al omenirii, relațiile și raporturile de bază care pun în mișcare uriașul angrenaj social, să surprindă, în opere de înaltă valoare artistică, amploarea și complexitatea determinărilor condiției umane. "Aven nevoie de o literatură cu un spirit mai combativ, patriotic și revoluționar, care de la un capăt la altul să fie pătrunsă în înaltele idealuri ale umanismului socialist, ale concepției de dreptate socială și națională, să trădească în oameni, în conștiința tineretului, dragostea față de patrie, față de socialism, față de partid. Singura sursă de inspirație trebuie să fie viața și munca popului nostru" - sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu la plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din iunie 1982.

Pe acest plan, problema centrală a consonanței fructuoase dintre valorile estetice și cele politice privește, cu deosebire, modul în care artistul este preocupat de reflectarea politicii în toate implicațiile lui umane, urmărește să realizeze o imagine veridică, exactă a societății timpului său, fără cedări și fără nici un rabat în fața numeroaselor "forme" și "tehnici" politice de îndeplinire a acestor deziderate. Marile evenimente și revoluții social-politice, mișcările și tensiunile care au animat drumul istoric al societății, viața colectivităților și personalităților petrecute pe scena lumii constituie o impresionantă artie problematică, o fațetă dinamică, eroică și dramatică a realității, pe care fâuritorii de frumusețe străduiesc necontenit s-o "imortalizeze" în creațiile lor. Aspirând la descoperirea și înțelegerea esenței vieții, la cunoașterea adevărurilor care o guver-

nează, oamenii de artă năsuiesc să pătrundă, prin depășirea adevărului mărunț, efemer, nesemnificativ, superficial, către filul ascuns al adevărilor fundamentale de natură socială, politică, morală, științifică etc., cele care temeinicose existența lumii, asigurând dezvoltarea neîntreruptă a societății. Toate aceste adevăruri și descoperiri pentru a intra însă în sferile esteticului, se cer transfigurate, cu har și pasiune, în adevăruri artistice. De fapt, ele sînt zămislite și ființează ca adevăruri artistice, avîndu-și sorginea demiurgică în aceste sectoare ale realității.

Dacă politicul apare ca formă de economie concentrată - nefiind un dat ontologic original, exclusiv de "natură umană", cum se pretinde grăbit uneori - și dacă economicul, în concepția socialismului științific, reprezintă baza existențială a întregii umanități, însumată oă, pe cît arta este mai aproape de adevărul vieții, de substanța ei determinativă reală, pe atît este, practic, mai aproape de politic. Așadar, coordonata politică a creației se impune ca un fapt obiectiv, necesar, izvorît din reflectarea pînă la capăt a adevărilor majore ale existenței umane, rezultată și ea, în ultimă instanță, tot din dezvoltarea economico-materială.

Un aspect de mare însemnătate și complexitate al temei, ce ridică serioase greutăți de exactă evaluare, se referă la numeroasele corelații existente între artă și politică, între valorile estetice și cele politice. Dificultatea acestor elucidări este accentuată și de numărul mereu sporit de sensuri și accepții cu care circulă conceptele de "artă" și "politică", ca și de balastul interpretărilor simplificatoare - așezat, de-a lungul anilor, în calea adevăratei înțelegeri a respectivelor raporturi.

Relațiile artei cu politica fac parte din girul multiplelor interconexiuni ce se produc, în permanență, între politică și diversele forme ale conștiinței sociale. Spre exemplu, corelațiile strînse dintre conștiința politică și cea juridică sînt motivate de obârșia și destinul istoric comun, de supunerea la aceleași determinări cauzale,

de raportarea la relații interumane nemijlocit legate de interese economico-sociale, de funcțiile similare, îndeplinite în viața socială. "Orice element juridic - aprecia Engels - este la origine de natură politică"¹. Evident, prezența acestor similitudini nu anulează diferențele dintre ele, care, în cazul conștiinței juridice, incumbă caracterul de legitimitate, unicitate și conștientizare volițională pronunțată.

Raporturi de întinsă amplitudine subzistă între politică și morală, reliefând, deopotrivă, latura etică a politicii și coloratura politică a diverselor forme ale moralei. Moralitatea politicii și politizarea moralei, aspecte îndelung și pertinent cercetate², sînt realități esențiale ale vieții sociale, de armonie sau discrepanțe cărora depinde în măsură decisivă soarta echilibrului social-uman.

Nu mai puțin importante și reciproc stimulative - la nivelul conștiinței și al practicii instituționale - sînt legăturile politicii cu știința, mai pregnante în domeniul științelor sociale, umaniste, dar evidențiate, sub aspectul interpretării rezultatelor dobîndite, și în sfera științelor exacte. Politica facilitează concertarea activităților științifice, asigură climatul de dezbateri și direcționare ideatică, transformînd știința într-un bun al întregii omeniri. La rîndul său, cercetarea științifică oferă politicii suportul explicativ, intrucît numai pe baza cunoașterii adevărului, a noilor cunoașteri ale științei se poate elabora o linie politică corespunzătoare înaltelor idealuri ale edificării societății socialiste.

Conexiunea dintre politică și filosofie, probată permanent de-a lungul existenței lor, și-a găsit deplina împlinire și confir-

1. K.Marx-Fr.Engels, Opera, vol.1, Ed.Politico, 1960, p.638.

2. vezi indeosebi din vasta bibliografie recentă a temei: Paul-Henry Chombart de Lauwe, Cultura și puterea, Editura Politică București, 1982, p.321-334; Albert Esent-Györgyi, Pladoarile pentru viață, Editura Politică București, 1981, p.167-170; 174-177; I.F.Prolov, Progresul științei și viitorul omului, Editura Politică București, 1977.

mare în cadrul teoriei științifice, care îmbină, într-o unitate organică, filosofia materialismului dialectic și istoric - obiectivă a "înțelepciunii lumii" - cu interesele politice ale celei mai înaintate și revoluționare forțe sociale din istorie - clasa muncitoare. Caracterul creator al fundamentării filosofice imprimă un ritm dinamic, novator, politiciii care poate astfel deschide largi posibilități de generalizare teoretică și aplicabilitate practică pentru concepția noastră despre lume.

Față de religie - formă denaturată și depășită de reflecție a lumii reale -, politica are o atitudine de parțială acceptare instituțională, în cadrul libertăților de conștiință constituționale, dar de totală intoleranță sub raport ideologic, filosofic, considerând-o incompatibilă cu viziunea revoluționar-științifică.

2. Substanță valorică și conținut artistic

Interacțiunile politiciii cu toate formele conștiinței sociale demonstrează caracterul unitar, omogen, al sistemului axiologic, faptul că omul nu trăiește valorile ca autonome, izolate unele de altele, ci într-o coeziune și o structură ordonată variabilă după condițiile social-politice date. "Există în societate - mărturisea Mihai Ralea - o interdependență a valorilor: e greu de separat juridicul de morală, utilul de logică, religia de morală etc. Nu putem să le disociem cu ușurință prin abstracție, atunci când viața istorică le-a legat indisolubil între ele"³.

Prin această prilej vom privi mai îndeaproape corelațiile multiple și nuanțate ce se stabilesc nescontenit între valorile politice și cele estetice, artistice. Ne preocupăm acum, îndeosebi, intercondiționările dintre diferitele modalități politice - exprimări mai mult sau mai puțin adecvate ale politiciului - și diversele forme artistice -

3. Mihai Ralea, Scrisori, vol.II, Ed.Minerva, București, 1977, p.23-24.

reflecții autentice, veridice sau verosimile, ale esteticului - provenite direct din cadrul politicii sau numai filtrate și orientate de politică.

Se înmulțesc opiniile care, în felurite moduri, susțin că, prin însăși condiția existenței sale, arta se află mai aproape, este mai legată de politică decât de politică. Să recunoaștem în acest sens că înfrunzirile reciproce și interferențele cele mai puternice dintre aceste clase de valori se produc la nivelul formelor de conștiință - îndeosebi ideologică-estetică și politică. Faptul este firesc să fie așa, întrucât exprimarea politicii, ca arie tematică obiectivă (când este profund înțeleasă și corect interpretată), conduce la mai puține oscilații și "căutări" gravate de promovări și apărări partizane ale unor interese politice, vădit afișate, decât în situațiile când acestea sînt amplificate și trecute prin grila părtinitoare a politicii. Cu toate acestea, marea deschidere a registrului practic al politicii condiționează varietatea indefinită a mijloacelor și căilor prin care politica influențează creația artistică, constituirea și difuzarea valorilor estetice. De aceea, ar fi riscant un răspuns categoric la întrebarea: cînd este arta mai politică, în adevăratul înțeles al termenului, atunci cînd caută să pătrundă pe căi proprii, specifice către profunzimea realului politic, spre descifrarea relațiilor de natură politică ce funcționează în marginile de obiectivitate ale acțiunii umane, sau atunci cînd se angajează să răspundă direct, imediat unor comandamente "la zi" ale politicii, diverselor ei cerințe și interese? Sînt uneori invocate în sprijinul primei alternative unele opinii ale întemeietorilor marxismului, cum ar fi, bunăoară, precizările lui Engels că tendința politică "trebuie să reiasă din situație și din acțiunea însăși, fără să fie scoasă în evidență în mod expres"⁴, că personaje nu trebuie transformate "în simple trambite ale spiritului

4. Marx-Engels-Lenin: Despre literatură și artă, Ed. Minerva, București, 1974, p.127.

vremii" și, prin urmare, "cu cât vederile autorului rămân mai ascuțite, cu atât este mai bine pentru opera de artă"⁵.

După părerea noastră, aprecierile menționate au în vedere nu sursele din care provine "tendința politică" și nici măcar necesitatea ei, de vreme ce toți marii creatori sînt "poeti cu tendință" și că ascuțita răsbata în operă, cum prezintă tot Engels, chiar "împotriva propriilor lor simpatii de clasă și prejudecăți politice"⁶, ci modul cum aspectele politice ale realității sînt transfigurate în valori estetice, adică întregul proces al implicării ideilor politice în substanță artistică, calitatea și finalitatea social-estetică a acestor realizări. Că omul - ființă profund socială - este înzestrat cu bogate virtualități politice, căreia implecabil caută să le dea o exercitare maximă, că activitatea politică nu mai constituie o ocupație specializată, un lux sau un capriciu decursiv în cercul intereselor politice sînt constrinși să intre, pentru a supraviețui, toți membrii societății, că alături sau după homo faber, homo sapiens, homo ludens a venit, în secolul nostru "scîldat în politică", homo politicus, înseamnă a reciti adevăruri știute, de notorietate axiomatică. Că artistul, cel mai fin și mai complet - sensibil și rațional - seismograf al lumii, de la tremurul frunzelor pînă la cutremurul războaielor, de la pîlpăitul inimii pînă la bubuitul revoluției, este obiectiv implicat și conștient participant la viața publică a omenirii, că arta nu îmbrățișează întreaga problematică umană fiind, în același timp, un factor de acțiune politică, pentru că atitudinea neangajată, apolitică, de nebeligeranță, dominată total de conștiința pasivității, a dezinteresului față de tematica socială nu poate exista, înseamnă, iarăși, a reaminti lucruri îndelung afirmate și confirmate de experiența practică. O facem totuși pentru a le sublinia acuta lor actualitate, prevenind împotriva primejdiei de a le eluda sau împinge în conul de umbră al uitării tocmai cînd

5. Ibidem, p.129.

6. Ibidem, p.130.

imperativele contemporaneității le solicită cu atîtă insistență, plătindu-le deseori cu necesitate pe primul plan.

Dimensiunea politică a activității social-istorice a omului reprezintă o latură importantă a realității, a adevărului și, ca atare, o parte indispensabilă a universului artistic. Tera incompatibilității dintre artă și politică, indiferent de justificările aduse, s-a dovedit eronată, în totală contradicție cu situația concretă. Se știe, de exemplu, că T. Maiorescu le contrapunea sub motiv că ar deriva din sfere diferite ale cunoașterii, idee nefundată și complet perimată astăzi. "Politică, spunea el, este un produs al rațiunii; poezia este și trebuie să fie un produs al fanteziei; una, dar, exclude pe cealaltă". Exagerarea era fîntă din dorința delimitării sferei celor două activități, a sublinierii profilului lor distinct, fiind însoțită de temeră reală, cu repercusiuni practice dintre cele "mai primejdioase", că atunci "cînd se introduce reflecția politică în poezie, se introduce și fantezia poetică în politică".

Din ultimele aserțiuni maioresciane trebuie însă reținut faptul că, la autorii mediori, "de mîna a doua", apelul la aspectele politice cotidiene, "aluziile politice" urmăreau suplinirea lipsei de har, de talent creator, ceea ce a condus la slabe reușite estetice, zdruncinînd încrederea în tematica de factură politică. Acest "caligrafism", avea să afirme mai tîrziu A. Gramsci, "nu e altceva decît modelul de a se apăra al unor artiști mărunți, care din oportunitate afirmă anumite principii, dar se simt incapabili să le exprime artistic"⁷, precizînd categoric că "ceea ce este exclus este ca o operă să fie frumusește datorită conținutului ei moral și politic și nu datorită formei sale, în care s-a tipărit și s-a identificat conținutul ei abstract"⁸.

În fond, problema centrală a raporturilor dintre valorile politice și cele estetice nu se reduce nici la afirmarea și nici la nega-

7. Antonio Gramsci, Opere alese, Ed. Politică, București, 1969, p.265.

8. Ibidem.

rea absolutizantă a legăturilor dintre ele - ambele poziții sînt la fel de vulnerabile teoretic și desmințite practic -, ci la calitatea estetică a prelucrării artistice a problematicii politice. Criteriul estetic, presupunînd talent, valoare, calitate, trebuie să funcționeze plenar în judecarea produsului artistic, fiind în permanentă întregit cu ansamblul celorlalte principii de valorizare extraestetică. Numai prin acțiunea lor concertată este posibilă o viziune autentică, integrală asupra artei, a corelațiilor ei fixe și cu celelalte forme ale conștiinței sociale. Orice supralicitare, orice unilateralitate - prin lipsa de nuanță și deschidere către sfera largă a tuturor valorilor - obturează perspectiva reală înțelegerii a intercondiționărilor dintre ele, a delimitărilor specifice ce le individualizează și le conferă nota de originalitate proprie.

Vom conveni, deci, ca o concluzie de mai întinsă cuprindere, că despre existența politicului și a politicii în cîmpul valorilor estetice se poate vorbi doar din momentul cînd acestea au fost încorporate în forme artistice, produc emoții și defructări estetice, trebuind a fi apreciate după criterii de valoare specifice creației de artă. Subliniem, de asemenea, tot ca o idee cu valoare conclusivă, faptul că prezența politicului și a politicii în cîmpul artei și literaturii se face resimțită, evident în diferite grade de intensitate, fie sub formă de bază tematică, fie pe planul orientării generale, al interpretării și direcționării muncii de creație, fie - cum se întîmplă adesea în vremea noastră - prin acțiunea lor combinată, concomitentă.

Așa se cuvine a fi înțeles îndemnul secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, făcut cu prilejul comemorării de lucru privind problemele muncii organizatorice și politico-educative, cînd s-a cerut creatorilor să prezinte, în operele lor, mărețele realizări ale poporului nostru, să înfrățescă personaje care să constituie un model de muncă și viață. Eroii acestor opere să fie conturați cu mijloacele artei, veridic, convingător, să nu răstoarnă doar adevăruri cunoscute, dar să fie lipsiți de atribute umane, de trăiri

autentice, oameni cu destine cunoscute, fără rezonanță, cărora autorul le atribuie fraze convenționale în împrejurări comune, banale. Numai personajele cu un puternic suflu uman, revoluționar devin modele credibile pentru tineret, îi pot influența comportamentul social, pot contribui la modelarea conștiințelor în sensul preconizat de societatea noastră socialistă.

Ca suport tematic de extremă importanță și permanent interes, dimensiunea politică ocupă în problematica artei, în obiectul și conținutul său, o gamă deosebit de bogată de concretizări estetice. În anumite ramuri, genuri, specii sau modalități ale artei, mai prielnice reflectării aspectelor politice ale realității, se întîlnesc multe realizări valoroase, ce se întind de la abordarea deschisă a domeniului, unde tema, conflictele și personajele au ca trăsătură esențială implicarea în universul politic, la dezbaterea, mai ascuțită sau mai estompată a problematicii politice putînd îmbrăca forme unor adevărate reflecții și disertații de ordin politic, de susținere a unor modele politic-morale, de chibzuință și înțelepciune politică, pînă la numeroasele chipuri de politizare, de scoatere în evidență a valențelor politice existente înăuntrul lumii reale și care prezintă întotdeauna un neostoiit interes uman și artistic. Dacă primele ipostaze au în vedere, în principal, lumea politicianului, ultimul aspect se referă îndeosebi la politică, și anume la funcția ei orientativă, de îndrumare și direcționare a creației, funcție hotărîtoare în ceea ce privește formele de manifestare ale artei, libertatea de creație a artistului, climatul de dezvoltare al întregii vieți spirituale. Așadar, în arte contemporană, adînc receptivă la marile comandamente ale epocii, politicianul nu mai este o "insulă" tematică, desoperită sau eczilită după preferințe subiective, nu reprezintă doar un cadru general, un fundal pe care sînt proiectate anumite întîmplări sau trăiri umane; el a devenit un factor participant, un element intim constitutiv al procesului de creație, un tip nou, particular de manifestare artistică, de meditație estetică asupra lumii. Operele de artă nu sînt doar confe-

siuni despre politică, politicieni, mai directe sau mai voalate ale existenței, ei reprezintă, prin modul lor propriu de abordare a realității, o existență politică, o formă de reflectare a politicii într-un totu viabil esteticizat. Ori nu există.

Atitudinea politică, prezentă în sferale creației artistice sub infinite înfățișări - implicite sau explicite, spontane sau intenționate, intrinseci sau extrinseci, latente sau în potență etc. - se cere apreciată după o riguroasă scară de criterii valorice, spre a nu se nivela până la anulare specificitățile și pentru a nu se exacerba până la nediscernere interconexiunile. Numai în limitele acestor condiționări sînt posibile desajele și echilibrările firești între politică, artă, filosofie, știință, ideologie etc. și se pot configura cu luciditate opțiunile politice ale artistului în raport de mediul social dat, cu idealurile la care, lucid și deliberat, aderă. Considerăm necesară sublinierea că, în cazul artistului, opțiunea conștientă, integrarea într-o anumită mentalitate, identificarea cu aspirațiile unei clase, au importanță capitală pentru destinul întregii sale creații.

O vastă și îndelungată experiență atestă indubitabil că la genese marilor creații se află o deplină consonanță - dincolo de formele de exprimare - între crezul politic și artistic, o desăvirgă unitate și complementaritate, obiectivă și subiectivă, între dimensiunea social-politică și cea estetică a afirmării creatorului, pentru că arta autentică a fost întotdeauna incompatibilă cu conștiința dubioasă, cu balansarea între tabere, a refuzat prin natura ei de trăire sinceră, adîncă orice formă de compromis, de colecționism, orice concesie sau abatere de la adevărurile esențiale despre viață și despre ea. "Nu-mai oamenii care au trăit - avertise Eminescu - de a fi credincioși caracterului lor propriu fac impresia în adevăr estetic, numai ei au farmecul adevărului, reprezentarea lor agudată adînc toate simțurile noastre și numai aceasta e obiectul artei"⁹.

9. Mihai Eminescu, Operei, București, Editura Politică, 1979, p.39.

Se știe că artistul, datorită ascuțitului său spirit de observație și selecție, capacității interpretative și puterii imaginative de a propune exemple de urmat, de a deschide largi drumuri în perspectiva viitorului, îndeplinește un rol și ocupă un loc de primă însemnătate socială și că existența lui ca individ, și cu atât mai mult ca factor de înflăcărare colectivă, nu poate fi concepută în afara sistemului de organizare a societății, a modului cum este distribuită și exercitată puterea în ierarhia statală. Ceea ce este mai greu de explicat și mai complicat de fixat în formulări "definitive" privește ansamblul, pînă la urmă de intercondiționări produse, cu sau fără voia și participarea creatorului, înțeles sau "misterios" pentru el, în funcția de acțiunea cărora își definește opțiunea politică, este determinat să adopte o anumită atitudine estetică și civică, în care se cuprinde și coordonata de ordin politic.

Fără îndoială că o stare opțiune, alegere, înșușită conștient se realizează în cadrul general de libertăți sociale și spirituale în rîndul cărora se cuprinde și libertatea de creație. Iar adevărata libertate a artistului este asigurată, mai întîi, de forța talentului său de a cunoaște și înțelege lumea, de a coborî în adîncul adevărilor, în pofida tuturor vicisitudinilor, de a descifra necesitățile istoriei, sensul lor plin, unitar, convingător, pentru a le comunica, esteticește reconstituite, în opere de durabilă valoare. Desigur, libertatea de creație nu este numai libertatea conștiinței netrădate - Engels făcea constatarea impusă de vremea sa că "victoriile artei par a fi cumpărate cu prețul degradării morale"¹⁰ -, ci libertatea din afară, aceea, care decurge necesar din raporturile artei cu ansamblul vieții sociale. Se observă ușor că primul aspect ține, cu precădere, de condiția specifică, intrinsecă a artei - un om înapt pentru a înțelege și transmite experiența umană revelatoare nu poate fi demingul unor opere viabile -, de virtuțile proprii de răsfîrțare a realității

10. Marx-Engels, Despre artă, vol. I, Ed. Politică, București, 1966, p. 220.

ții, pe cînd cel de-al doilea subliniază corelațiile artei cu viața socială, cu mecanismele exercitării puterii, cu climatul exterior necesar afirmării creațiilor artistice. Sub acest raport, înfrurirea politicii s-a dovedit, de cele mai multe ori, decisivă, hotărîtoare, atît în sensul deschiderilor și progresului artei, cît și în direcția inhibării și stagnării sale.

Acțiunea politicii - ca expresie și sinteză între planul economic care, în esență, o generează și o determină, dar asupra căruia are un rol dinamic, relativ independent¹¹, și planul suprastructural, față de care îndeplinește atributul de element mediator pentru celelalte forme ale conștiinței, va figurînd ca trunchiul cea mai apropiată de baza economică - se concretizează în relații politice directe sau indirecte, unde momentul opțional, apreciativ apare, fie direct afirmat, fie doar sugerat, implicit. Acțiunea politică nu se rezumă însă la intervenția statului în viața socială, chiar dacă acest aspect ocupă o poziție predominantă. Sfera manifestărilor și include activitatea partidelor și a organizațiilor obștești, precum și ideologia propagată prin programele, declarațiile și statutele acestora. Se impune astfel, o înțelegere mai amplă și mai nuanțată a rolului și cercului de cuprindere a factorului politic în diversele compartimente ale organismului social. Important de subliniat este faptul că prezența politicului se face simțită pe toată plajatura existenței societății, de la formele de confruntare fățișă, legate de interese de cîlocă antagonice în hegemonia pentru putere, pînă la cele mai îndepărtate zone suprastructurale în care aceste poziții sînt, de obicei, ascunse sau mai reținut expuse, și unde funcțiile politicului se îndeplinesc pe căi intermediare, cu efecte parțiale, nefiind în toate împrejurările "ar-

11. "... Mișcarea economică - observă Engels - își are originea în general drum, dar ea e supusă, la rîndul ei, acțiunii mișcării politice, care a fost instituită de ea însăși și înzestrată cu o independență relativă..." (K. Marx, Fr. Engels, Opere alese, vol. II, Ed. Politică, București, 1967, p. 464).

primări directe" ale intereselor politice, de olandă. Asemenea remarcă dobîndesc o însemnătate apreciabilă în silința deslușirii interdependențelor ce îngemănează organic valorile politice și cele estetice, în efortul de a le cunoaște determinările de fond și eflorescența expresivă.

3. "Adevăr" și "viziune". Sensusurile "orientării"

Pluralitatea orientărilor și acțiunilor politice, imense paletă a solicitărilor de ordin social-politic axate pe interese diferite, exercită asupra artei influențe felurite: convergente sau divergente, unitare sau contradictorii, cu suport științific sau conduse de porniri individualiste, fantaziste. Tentația unora ori seducția altora, chemarea lucidă spre unele sau impulsurile spontane, trecătoare spre altele, cunoașterea mecanismului ce le pune în mișcare ori simpla ispită a jocului lor, posibilitățile promise și ceea ce pot asigura, avantajele pe care le oferă sau sacrificiile pe care le cer, lucrarea în durată a unora ori efectele de circumstanță ale altora, se constituie într-o rețea de poli tensionali între care se abate orice ființă omenască și, cu atât mai mult, artistul în dubla sa calitate: de membru al cetății și de creator. Opțiunile sînt grele, alegerile dureroase, consecințele definitive! "Nici tu, nici eu nu ne îndelețnicim cu politica - îi scria Van Gogh fratelui său Theo -, dar ne aflăm pe pămînt, în societate, și este lucru sigur că omenii se vîduiesc de la sine sub un steag... Ca indivizi, facem parte dintr-un tot care alcătuiește omenirea. În această omenire sînt partide diferite. Intrucît voința proprie, intrucît înălțuirea de neînlăturat a împrejurărilor depind de fatalitatea de a aparține unuia sau altuia dintre partidele care stau față în față"¹².

12. Vincent Van Gogh, Scrișori, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1970, p. 264.

Accentu este, într-adevăr, perspectiva fundamentală sub care trebuie cercetate interinfluențele dintre orientarea artistică și cea politică, mai exact, decizia de liberă opțiune, de alternativă a omului de artă în fața diversității de soluții politice ce cuprind, în felurite grade, o anumită oțime de creație și inspirație, de spontaneitate și elaborare științifică, de intuiție și justificare teoretică. Subliniind necesitatea culturii politice, D.Gustă făcea precizarea interesantă că, în timp ce practica politică este o artă (techné), teoria politicii este o știință. Evident, marele sociolog avea în vedere activitatea politică rațională, în deplină concordanță cu mersul obiectiv al istoriei, cu interesele generale ale maselor de cetățeni, liberi și capabili de a adera și promova un anumit tip de politică. Căm reușește însă artistul să se orienteze totuși spre o astfel de strategie politică, ce îl atrage și ce îl obligă la o asemenea discernere, vitală pentru existența lui și a artei sale? Căci oricât s-ar accentua unitatea personalității creatoare, nu se poate ignora faptul că, deseori, raportarea la domeniul politicii angajează, în mod diferit, pe "artistul" și pe "omul" ce sălășuiesc în aceeași individualitate umană.

Prin prisma necesităților practicii politice, analiza făcută de Lenin asupra lui Tolstoi este exemplară în acest sens. Apreciind pe genialul artist "care a dat tablouri neîntrecute ale vieții ruse", scribându-l la "smulgerea tuturor măștilor", și care a "oglinzit în operele sale... aspecte esențiale ale revoluției", V.I.Lenin se delimita de "viziunea asupra lumii", de "doctrina" profetică a acestuia "pentru mintuirea omenirii", arătând cu claritate că "poporul rus va reuși să se elibereze numai atunci când își va da seama că nu de la Tolstoi trebuie să învețe cum să lupte pentru o viață mai bună, ci de la proletariat", singura clasă în stare "să distrugă lumea veche, pe care Tolstoi a urit-o".

Cercetările asupra artei demonstrează existența unei game infinite de raportări ale creatorilor la viața social-politică, permițând de la totală percepere a sensului progresist al mișcărilor poli-

tios, de susținerea cu mijloace specifice a propăgării lor, pînă la o flagrantă neînțelegere, distanțare de aceste tendințe și aderarea la "opinii" politice de conjunctură, departe de interesele majore ale dezvoltării societății. Pentru marii slujitori ai artei, busola orientativă, steaua polară călăuzitoare a reprezentat-o întotdeauna fidelitatea față de cântarea adevărului, față de interesele fundamentale ale poporului căruia îi aparțin. "Aș fi vrut să am mai mult talent poetic, se destăinuia o dată Nicolas Iorga, ca să fiu mai aproape de adevăr".

Simțămintele artiștilor, ca exponenți de talent ai conștiinței și aspirațiilor legitime ale maselor populare, s-au îndreptat, adînc și firesc, către acele orientări și acțiuni social-politice care s-au întemeiat pe cunoașterea substratului politic real, apropiindu-se pînă la coincidență de interesele celor mulți. Iar atunci cînd puterea politică emană cu adevărat de la popor, cum este cazul societății noastre socialiste, aderarea conștiinței la o stare politică umanistă, științifică ajunge a fi una din pilrurile importante pentru asigurarea caracterului popular al artei și, totodată, a specificului ei național inconfundabil. De asemenea, înrolarea din profundă convingere și înaltă responsabilitate civică sub flamurile acestei generoase remasteri politice - ceea ce practic echivalează cu adoptarea deliberată a unei atitudini pertinace deschise - este de natură să imprime realizărilor artistice un puternic patos militant, de angajare totală în dinamica luptelor decisive pentru destinul omului și al umanității. Înțelegîndu-și menirea socială, artistul adevărat militază pentru reflectarea variată a realității de pe pozițiile forțelor avansate ale societății, ale ideologiei revoluționare, găsindu-și, în acest cadru și în acest climat, posibilitatea deplină afirmării, o neîngrădită libertate de a se exprima, de a crea. "Libertatea de creație - spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu - înseamnă a crea în spiritul societății în care trăiești, a acționa în spiritul ideologiei caracteristice societății în care îți desfășori activitatea"¹³.

13. Nicolae Ceaușescu, Artă și literatură, Ed. Politică, București, 1984, p. 83.

Situați de partea și în sinul propriului popor, dornici de egalitate și dreptate ce vizează universalitatea, artistul, prin imaginile-simbol de amplă cuprindere, caută să surprindă esența vieții, să ajungă la "înțelegerea necesității" care, și pe planul politicului, nu mai este doar apanajul celor în poziții de responsabilități politice. Desigur, în societățile antagonice structurale, omul de artă poate fi atras de scopuri ce nu coincid pe de-a-ntregul cu sensul principal al evoluției istorice, iar uneori conștiința sa este debusolată sau descurajată, alteori "cumpărată", orientată spre alinarea unor interese mărunte, meschine. Dar, nimeni și niciodată n-a putut tranzacționa cu marea artă, cu arta întemeiată pe adevăr și înalte principii social-morale.

Manifest afișată sau numai implicată, opțiunea ideologico-politică iavorăște din angajarea artei și a creatorului care, descoperind mereu noi laturi ale politicii, se apropie tot mai mult de esența politicului. Și dacă privirea de suprafață, atrasă de diversitatea mișcărilor politice, îi poate mina pe artiști pe drumuri divergente, privirea de adâncime, de pătrundere către miezul vieții - individuale și sociale - îi unește pe creatori, îndreptându-le atenția și eforturile spre temele fundamentale, acolo unde fuziunea organică a economicului cu politicul - și în general cu ideologicul - generează reverberații cu grave consecințe pentru întreaga tablă de valori a culturii și civilizației contemporane. Condiția unei atări accederi este asigurată de implicarea activă a creatorului în viața vieții cotidiene, de caracterul militant al artei sale, de clarviziunea ideologică și fermitatea acțiunii sale politice, de care trebuie să dea dovadă în meandrele labirintului social. Atrăgând atenția asupra înșelătoriei funciare a statului burghez de a se considera reprezentantul politic al întregii societăți, fiind de fapt el constituie forma cea mai radicală a intereselor clasei dominante, Marx condamnă cu asprime încercarea de a ignora dorințele maselor, de a le aduce într-o stare de neparticipare la viața politică, de indiferență și pasivitate. "Vi-

oia - spune el - cel mai respingător, chiar din punct de vedere estetic - pasivitatea. Guvernul aude numai propria sa voce; el își dă seama că aude numai vocea sa proprie, și totuși se cramponează de iluzia că aude vocea poporului și pretinde ca și poporul să se lase stăpinit de această iluzie. Poporul, la rîndul său, se scufundă parte în superstiții politice, parte se lasă cuprins de neîncredere politică sau, îndepărtîndu-se complet de viața de stat, devine o gloată de oameni preocupați doar de interesele lor particulare".

Această observație are o însemnătate capitală atunci cînd trebuie să dissociem conerțiunile creației literar-artistice cu sfera politicului în condițiile societăților întemiate pe contradicții antagonice de clasă, cu numeroase tendințe politice și interese de partid, de relațiile artei cu politica în situația omogenizărilor de clasă și convergențelor politice existente în cadrul general-democratic al orînduirii socialiste. Dacă, în primul caz, politica "oficială", bazată pe relații de dominare, exprimă numai parțial sau se află în contradicție cu interesele vitale ale colectivității, cu direcția principală de evoluție a societății în momentul istoric dat, politica de largă democrație instaurată de socialism - sinteză a înșușirilor populare - asigură tot mai largi posibilități de liberă și deplină afirmare a capacităților creatoare ale întregii națiuni și, în acest context, sînt întrunite condițiile favorabile pentru manifestarea plenară a tuturor potențialităților artistice. "A auzit cineva vreodată - întreba Karl Marx - ca marii improvizaatori să fie în același timp și mari poeți? În politica lucrurile stau la fel ca în poezie. Revoluțiile nu se fac niciodată la comandă"¹⁴.

Dacă ni se pare a fi învățămintele ce se desprind dintr-o atare aserțiune. Mai întîi ideea că atît activitatea politică revoluționară, cît și arta autentică se reazimă, presupun ca o condiție sine qua non, însoțire și talent, temeinică pregătire culturală, o viață și

14. Marx-Engels-Lenin, Despre literatură și artă, Ed. Minerva, București, 1974, p.124.

neostoită pasiune, fiind incompatibile cu fixismul, superficialitatea, îngustimea de spirit, interesul egoist, lipsa de dăruire pentru ceilalți. În al doilea rând, ambele varietăți de acțiune socială sînt invitate din necesități specifice și au menirea de a contribui - fiecare în sfera proprie - la perfectibilitatea morală a omului, la transformarea înnoitoare a condiției umane, neputînd fi realizate "la comandă", fără o veritabilă participare subiectivă, în împrejurări obiective adecvate, care, de altfel, le generează în mod natural, firesc, necesar. Sinceritatea în politică, izvorînd din redarea adevărului despre societate, și sinceritatea trăită în preajma artei, pornită din reflectarea adevărului despre om, formează premisele ce condiționează și fac viabile aceste ramuri importante ale conștiinței. Din împletirea lor, respectiv, din simbioza adevărului social și individual, contopite în adevărul artistic, rezultă marea varietate de intruchipări estetice care populează câmpul divers și unitar al artei și literaturii.

Deși se raportează la aceeași realitate, firește sub perspective diferite, politica vizează totalitatea socială, dinamica colectivităților umane, "treburile publice" surprinse în "vremelnicia" lor, pe cînd în peisajul artei se observă preeminența concretului, a destinelor individuale, a "cazurilor" semnificative, cu valoarea de model, ce înfruntă "eternitatea". În orizontul artei, cum bine se știe, toate formele de adevăr, oricît de generale și abstracte ar fi ele, dobîndesc chipul plastic al particularului și singularului, materializîndu-se în acțiuni, conflicte și personaje cu identitate precizată deoarece concretețea face parte integrantă din natura expresivă a valorii estetice.

Onorîndu-și statutul propriu, arta a năzuit întotdeauna spre oglîndirea aspirațiilor fundamentale ale maselor populare, înfruntîndu-se permanent "cu marginile strîmte ale cadrului social" impuse de închitarea orînduirilor pe care "simțea nevoia a le sfărîma, pentru a fi mai în largul ei", cum mărturisea G.Dobrogeanu-Gherea. Neputînd fi total înrobite unei cenzuri limitate, venită "din afară", marea artă a fost receptivă în cel mai înalt grad și a răspuns cu promptitudine ci-

vică la "comandă socială", tendințelor spre schimbarea progresistă a lumii, dimensiuni existente "înăuntrul" ființării sale și care își află cimp de liberă și nestinjenită manifestare în condițiile noii societăți. "De altminteralea - replica Ghera - , socotesc că orice operă cinstită și adevărat artistică, care inobilează sentimentele oamenilor și oglindește societatea așa cum e, aluște aspirațiilor socialismului, care nu e doar un partid politic în sensul obișnuit al cuvintului, ci un ideal, o aspirație către o lume nouă".

Această mult dorită lume nouă a început să devină o realitate practică a sililor noastre, transpunând în viață idealurile înscrisate ale atitor generații de revoluționari dăruți cauzei generale. Statul e cunoscut și el modificări radicale, transformându-se, din principalul instrument de asuprire a poporului și apărător al intereselor clasei dominante, în orinduirile presocialiste, în "representantul suprem al proprietarilor și producătorilor, cum precizea tovarășul Nicolae Ceaușescu, în organizatorul vieții comune a întregului popor, a întregii națiuni"¹⁵.

Exprimind voința maselor populare și nu doar a unor indivizi, pături sau clase sociale suprapuse, organizarea statală, sistemul său instituțional promovează, sub conducerea partidului comunist, o politică bazată pe cunoașterea legităților obiective ale dezvoltării societății, pe unitatea conștientă a principalelor forțe sociale, asigurând, în mod real, o deplină egalitate și echitate pentru toți membrii colectivității, o democrație economică, politică și socială superioară celor

15. Nicolae Ceaușescu, Expunere prezentată la plenara lărgită a C.C. al P.C.R., 1-2 iunie 1982, Ed. Politică, 1982, p.34.

pe care istorie le-a cunoscut pînă acum. Intr-un astfel de cadru, valorile politice ajung factor coordonator și integrator al acțiunii sociale, cu puternice valențe umaniste, capabile a stimula dezvoltarea armonioasă și echilibrată a tuturor valorilor culturale care la rîndul lor măresc acțiunea politicianului. Reflecțindu-le și metamorfozindu-le în autentice valori estetice, omul de artă găsește calea sigură și impulsurile necesare pentru înfăptuirea unor opere care să sugrăvească starea generală, deplinătatea vieții sociale, despovărate de restricții, prejudecăți și tabu-uri, de orice fel de canoane, rigidități și influențe nefaste. Complexa realitate socialistă asigură, în acest fel, atât conștientizarea pînă la suprapunere a organizării politice cu zonele cele mai profunde ale substratului politic obiectiv, cât și climatul spiritual prielnic, de liberă cunoaștere și exprimare a artistului. Opțiunea politică, premisă a implicării artei și creatorului în angrenajul social, capătă, în aceste împrejurări, sensul ei complet, întreg, de adesiune la idealurile socialismului și partinitate comunistă, de consecvență înțelegere materialist-istorică și susținere științifică a sa, de încredere nelimitată în viitorul umanității și al ființei omenești.

Contopită, identificată cu interesele și năzuințele maselor largi, pe care partidul comunist și statul socialist le promovează prin variate forme și mijloace democratice, creația literar-artistică se afirmă într-o impresiune diversitate stilistică, acționînd ca promotor și susținător fidel al valorilor politice, ca un remarcabil factor de reflecție și înnoiere a noii condiții umane. Ferită de primejdiiile sterilizante ale schematismului și dogmatismului, funcția militantă, de afirmare și susținere a artei, primește dimensiuni cu neputință de atîta în epocile anterioare, avînd o direcție orientativă radical schimbată față de alte medii sociale. Dacă în trecut atitudinea protestatară, neconformistă a creatorului, inspirația sa contestatară, de inaderență sau opoziție politică, rezultate din dorința și nevoia de a cunoaște adînc viața celor mulți - adevărații generatori

și destinatarii ai operelor sale -, erau îndreptate împotriva unor forțe acupritoare, ostile, a unor moduri inechitabile de guvernare social-politică, în arundirea noastră "operele de literatură și artă - cum se arată în Programul partidului - au menirea de a înfățișa cât mai fidel, în limbajul lor propriu, realitățile, preocupările, aspirațiile, gândirea și mișcările maselor largi populare". În noile condiții de creație creatoare, când drumul către inimă și înțelepciunea poporului - plătit de-a lungul istoriei de slujitorii frumosului cu infinite jertfe și renunțări - este total și ireversibil deschis, caracterul activ, combatant al artei, vocația sa militantă, luptătoare sînt îndreptate spre înlăturarea reminiscențelor trecutului și a combaterii influențelor negative venite din afară, spre depășirea propriilor sale neîmpliniri. Reorganizarea structurală a țării a determinat astfel prefaceri substanțiale și în statutul și programul social-politic al creației literar-artistice.

Răspunzînd profundei necesități interioare de aderare și participare la edificarea societății socialiste, făuritorii valorilor estetice, printr-un set de chibzuită opțiuni civice și autentice libertate spirituală, își investesc creația - fiecare pe măsura talentului său - cu conținuturi de viață ce reflectă semnificațiile adînci ale noului univers social, cu valențe expresive de largă accesibilitate, ceea ce li conferă un pronunțat caracter umanist, popular. Pe măsura desăvîrșirii egalității politice, ca urmare a unei reale egalități economice, au dispărut atitudinile de elitism politic ("elite guvernante", "elite puterii"), de politicianism "calificat" și, o dată cu ele, tendințele de izolare a creației de viața socială, manifestările elitismului de sorginte estetizantă, ca reacție la filistinismul general. Arta devine un bun al oelor mulți - consumatori, dar și producători de valori culturale -, legată prin toate fibrele existenței sale de lupta și destinul poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei.

Descătușată de numeroase opreliști sociale și politice, de felurite ingerințe ideologice defavorabile și eliberată treptat de servituțiile sale intrinseci - tentații evasioniste, inhibiții în fața problematicei contemporane pătrunse de suflul actualității imediate, închistările și inerțiile nihiliste, potrivnice spiritului inovator, căutărilor originale, autentică -, creația literară și artistică din țara noastră s-a integrat organic în frământările timpului istoric socialist, devenind, prin întreaga gamă a manifestărilor sale, una din formele esențiale de participare la renașterea politică, socială și culturală a României de azi. Realizări strălucite în toate domeniile confirmă cu eloquență trăinicia și justetea acestei orientări, dragostea și clarviziunea îndrumătorului și conducătorului său, nepușabilele resurse creatoare ale poporului, devotamentul nemărginit al exponenților săi spirituali.

Izbînzile fără precedent, de recunoscută valoare internă și internațională ale literaturii noastre - performanțele de înaltă ținută estetică și ideologică ale romanului politic, ale poeziei de inspirație filosofică, ale dramaturgiei de idei provenite din universul social-politic -, cîștigurile de frescă socială de mare amploare ale artelor plastice, muzicii și cinematografului, privind glorificarea emoționantă a luptelor trecutului sau evocarea entuziastă a prezentului socialist, reconsiderarea dreptă și nuanțată a moștenirii culturale, debaterile principiale de idei, participarea la schimbul mondial de valori și înfruntări ideologice sînt astăzi certitudini de prestigiu cu care viața spirituală, în ansamblul său, contribuie la uriașul proces de făurire a lumii noi pe pămîntul românesc. Dar, nu numai formele de reflectare directă a politicii în plan artistic, cele cu un grad sporit de angajare ideologică, social-politică, au beneficiat de noua optică imprimată creației, ci toate modalitățile de expresie estetică, indiferent de formule stilistice, de curentul, școala sau școala adoptată și profesată, de categoria tematică abordată, deoarece politica a devenit o chestiune de opțiune intimă, sinceră, responsabilă, primor-

dială pentru orice act de adevărată creație bazată pe o profundă și multiplă cunoaștere a realităților sociale și politice ale vremii noastre. Orici acum, la noi, totul - fond și formă - devine politică: și dezbateră curajoasă a problematicii actualității, și reconsiderarea clasicii, și participarea la circuitul internațional de valori, și interpretarea critică și generalizarea estetică, absolut totul îmbracă haina originală, inedită a politicului, fiind conectat la sursa de energie vitală a iradiațiilor sale.

Conștiința participării, a angajării revoluționare - care practic însoțește orice acțiunea de reală germinare creatoare -, capabilă să stimuleze și să orienteze fantezia artistului, se afirmă tot mai pregnant în climatul de remarcabilă dezvoltare a noilor valori. În actuala etapă a înaintării construcției social-culturale din țara noastră, principala coordonată a factorilor de conștiință, axul central, structurant al evoluției sale îl reprezintă latura politico-ideologică, legată nemijlocit de dinamica întregii societăți. Judecând prin prisma rezultatelor importante de până acum, înfrurirea sa - cu toate erorile de accent și de suspiciune politică dintr-o anumită perioadă - s-a dovedit a fi una de fond, cu urmări binevenite pentru înflorirea ansamblului civilizației socialiste.

Politica noastră culturală, elaborată sub îndrumarea și conducerea științifică a partidului, promovează, în cadrul unui sistem politic - instituțional unitar, democratic, adecvat cerințelor și structurii specifice a poporului român - și într-un mediu de relații bazate pe rațiune și echitate socială, un complex de măsuri care să conducă la creșterea pe mai departe de noi valori estetice, la integrarea în organismul actualității a celor fărâșite de-a lungul timpului, la răspîndirea lor în masă. Activitatea culturală, preocupată să transpună practică în domeniul vieții culturale o stare politică, asigură concentrarea și concertarea tuturor resurselor de creație ale națiunii - profesioniști și amatori, stimulate de festivalul național "Cîntarea României" - în direcția realizării unei culturi valoroase, care să aparțină cu adevărat majorității, celor mai largi mase populare.

Pledoaria pentru arta realistă, angajată, în care se reflectă întregul adevăr uman, social, estetic, se identifică, în ambianța generală a societății noastre, cu pledoaria pentru înfățișarea plenară a politicii, cu dezbateră problematicei politice nemijlocit legată de mersul construcției socialiste. Pe acest plan, ultimile două decenii au marcat, o dată cu infuzia masivă a tematicii social-politice în sferele artei, o puternică resurrecție a artistului, o repunere în drepturile firești a calității estetice, a libertății de creație dedicată prosperității spiritualității naționale, înlăturându-se ingerințele dogmatice, rigorile silnice, excesive ce noi strângereau suflul către marile și adevăratele opere. Colaborarea fructuoasă, cu sens și orientare echilibrată, armonioasă, dintre diferitele tipuri de valori, reciproca lor susținere în operația de reflectare atentă a chipului înnoitor al realității contemporane, concordanța îndreptată spre viitor, dintre idealul politic și cel estetic, sînt fațete ale praxismului cotidian, abordate la cota meditației temeinice profunde asupra rostului și specificității lor. Dacă epocile istorice se caracterizează și prin supremația unui anumit gen de valori - clasicismul a cultivat morală, romanticismul filosofia, realismul critic economicul, pozitivismul știința etc. -, fără îndoială epoca noastră atî integral, prin aria de preocupări, dorință de dezvoltare și puternică implicare socială, sub semnul omniprezent al politicii. Sublinierea spăsată a dimensiunii politice, cu funcții de integrare și distribuție în sistemul axiologic - sloovent ilustrată de creșterea rolului conducător al partidului -, pune în lumină o stare de lucruri reală, în consens cu progresul istoric și de importanță majoră pentru toată viața socială. Decodificarea acestor resorturi soliciită permanent efortul de ridicare la nivelul înțelegerii cerințelor obiective ale dezvoltării societății, cunoaștere științifică a legităților ce guvernează raporturile ample dintre existență și formele suprastructurale, interdependențele și prioritățile dintre ele, particularitățile ce le caracterizează. Pe acest fundal devine posibilă și elucidarea deplină a corelațiilor multiple dintre

valorile politice și cele artistice, înălturându-se printr-o judicioasă strategie de educație ideologică, politică și culturală, atît tendințele de "apolitism", care în practică reprezintă aderări camuflate la alte moduri de gîndire, cît și erorile de masocotire a profilului și specificității artei. Garanția înfăptuirii acestor nobile imperative rezidă în promovarea cu îndrăzneală pe planul creației literar-artistice a spiritului nou, revoluționar, în reflectarea activității tumultuoase de transformare a țării, în strînsa legătură cu mesele populare conduse de partidul comunist, deoarece, așa cum sublinie tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congresul al XIII-lea al partidului, "numai trăind și scriind împreună cu poporul, pentru popor, participînd activ la făurirea prezentului și viitorului patriei noastre, creatorii de literatură și artă pot da opere de înaltă valoare, își pot îndeplini misiunea în formarea conștiinței revoluționare, în promovarea adevăratului umanism revoluționar al societății noastre socialiste, în care tot ce se realizează este destinat înfloririi patriei, omului, bunăstării și fericirii sale"¹⁶.

16. Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român, Ed. Politică, București, 1985, p. 52.

II. ARTA ȘI FILOSOFIA

Impactul dintre artă și filosofie a fost variat probat în decursul timpului și, corespunzător, dezbatut de pe poziții diverse. Gîndirea modernă, mai cu seamă cea germană, a fost intens preocupată de el. Tema a fost reactualizată și explicitată de la începutul secolului trecut, îndeosebi de către succesivele valuri ale romantismului. Intențiile reciproce apropiatoare au pornit fie din direcția artei, fie dintr-a filosofiei, și au dus la pledoarii pentru o "artă filosofică" sau o "filosofie artistică". Unele argumentații, dornice de a reduce ori de a suprima distanța dintre manifestările spirituale distincte, s-au menținut la nivelul desideratelor programatice, fără notabile tentative aplicative. Alte teorii de acest fel, de regulă, din ulterioare secvențe de timp, au și fost însă puse în practică de către autorii lor, prin amestecuri valorice nu o dată derutante. Cu alte cuvinte, dacă postulatele romantice inițiale au mai ținut să mențină echilibrul între substituția valorilor și redobîndirea autonomiei fiecăreia, această măsură a contrariilor a fost, la un moment dat, ruptă prin pariri partizane, dintre care una a dorit să transforme arta în filosofie, iar cealaltă s-a străduit să aglutineze filosofia în artă. Dacă, pe de o parte, arta a început să-și revendice sau să-și asume resturi caracteristice gîndirii explicit generalizatoare, meditației ori speculației cu caracter conceptual și legiferator, pe de altă parte, filosofia s-a apropiat treptat de o rostire poetică subiectivă și afecționistă, pînă la identificarea cu ea. În privința din urmă, consubstanțialitatea poetică a romantismului filosofic fusese evidentă de la început și mărturisită din ce în ce mai orgolios. Dacă însă această lăuntrică și organică întîlnire din sinea lui începuse prin a se optune

clasicelor rigori prelungite de epoca Luminilor, pornirea sa polemică putea să vizeze, în cele din urmă, spiritul raționalist și științific ca atare.

Negarea n-avea cum să nu nască, la rândul ei, negări. Reacții la reacțiile neoromantice, ajunse prea departe la începutul secolului nostru, au putut să amane din partea anumitor gânditori echilibrați prin felul lor intim de a fi sau care prelungeau vechi convingeri măsurate, respectiv își articulau gândurile într-o vreme pe drept suspicioasă la adresa extremismelor. Printre ei se numără și câțiva români reasplecați asupra raportului reciproc dintre artă și filosofie. Soluțiile pe care ei le preconizează în această problemă prezintă interes nu numai pentru orientarea fiecăruia în parte, dar și pentru anumite opțiuni caracteristice spiritualității românești în ansamblul ei. Ipoteza atitor cercetători cu privire la dominantă clasică, echilibrată, nepredispusă la excese a majorității creatorilor români moderni va dobîndi, cu acest prilej, un argument suplimentar. Rearticularea clasică a unor sugestii de natură romantică, în contacte culturale nelipsite de momente conflictuale, reprezintă un pasionant câmp al investigației. Asistăm la un ascuțit dialog pro și contra, atît cu anumite surse de inspirație exterioare, cît și în interiorul edificărilor naționale și chiar individuale, inclusiv la nivelul unor tensiuni lăuntrice din chiar cadrul aceluiași opere. Incitant este modul în care este privit raportul dintre filosofie și artă de către autori mai degrabă filosofi sau presumpțiv artiști, iar situațiile cu o conotație dublă înrîdăcinare, în filosofie și în artă, devin cu atît mai interesante. Si, spre a anticipa o întorsătură neașteptată a lucrurilor, să spunem de pe acum că vom întîlni ote o personalitate care în principiu să refuze omenețul valorilor și în fapt să-l experimenteze, sau pe ote o alta care să-l afirme în chip programatic, dar în desfășurare mai mult să-l evite...

1. FILOSOFIA CA ARTA?

A. Cîteva situații

1.1. Să pornim, prin cîteva măcar notații, de la mentorul principal al culturii noastre moderne, Titu Maiorescu, pentru că prin el putem cel mai bine circumscrie tipologia culturală pe care convențional am denumit-o clasică și care, totuși, nu colege din capul locului anumite virtuale contradicții, ce vor putea să dobîndescă, mai târziu, un ecou vizibil. Printre atîtea esențiale confruntări rămășiți din acest secol, al căror predecesor s-a dovedit a fi fost totuși Titu Maiorescu, se numără inclusiv cea spre care ne îndreptăm. Modul în care el însuși s-a format și în care apoi a impulsivat edificările naționale adună într-un mănunchi cîteva dintre firele ce ne sînt trebuincioase. În anii de studiu de la Viena și Berlin, el este primordial marcat de filosofia germană, iar secundar influențat și de cître poezia germană. Înapoiat în patrie, el inversează carcasa priorităților, devine cel mai important critic literar al epocii, promotor al literaturii române și al operelor ei fundamentale, dar predă de asemenea logica și istoria filosofiei la Universitățile din Iași și București. Trezirea în prim plan a criticului literar, comparativ cu profesoralul sistematizator de filosofie, a fost îndreptățită de cître fundamentalele interese culturale ale națiunii române, din acel răstimp, de nevoia imperioasă de a susține respectivele împliniri culturale, mai cu seamă în sfera lor decisivă, poetic-literară. Oriunde, este dublul impuls configurator din străinătate, oit și dubla realizare spirituală autohtonă a personalității lui Titu Maiorescu, pretinzîndu-se implicită limpezire a raporturilor dintre filosofie și artă.

Din amplele definiții de sine, sub acest raport, extragem doar cîteva momente, mai ales unul care încheie învățătura din Germania și altul care inaugurează contribuțiile originale din România. Einiges Philosophische in gesellschaftlicher Form (Considerații filosofice pe în-

telesul tuturor), lucrare publicată la Berlin în 1861 (la Editura Librăriei Nicolai) laudă filosofi și poeți germani, pe Feuerbach, Fichte, Goethe, Hegel, Herbart, A. von Humboldt, Kant, Klopstock, Lessing, Schelling, Schiller. Filosofia e definită ca "știința relațiilor pure"¹, dar și ca "iubirea de știință", care "este în esență știința iubirii"². Formula din urmă ar putea crea iluzia confundării filosofiei cu arta, ca și unele pasaje precum: "Adevărata fire a poeziei este, după cum se știe, nedespărțită de filosofie, căci poezia este încercarea făcută de om de a turna singularul într-un tot spre a conferi existenței sale o formă armonioasă. (Citat din Carlyle, n.n.) Niciieri nu apare mai frumos latura filosofică a poeziei decât în Prologul din Faust al lui Goethe /.../"³ - după care urmează citatul dovăditor. Așa afirmată "nedespărțire" implică însă o limpede disociere între singularul poetic ce dobândește o formă armonioasă și între ridicarea filosofică la relațiile pure. Peste puținii ani, de la aceeași disociere pornește și textul inaugural al criticii estetice maioreșciene, O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867, anume de la despărțirea dintre frumosul artistic și adevărul științific⁴, simțămîntul poetic (pașiunea poetică) și orice "conștare exclusiv intelectuală"⁵, despărțire care asigură poeziei "repausul inteligenței"⁶, confirmat între alții prin Heine, după Buch der Lieder.

Maioreșcu întemeiază, în spirit clasic și raționalist, autonomia fiecărei valori în parte, cu deosebire acea autonomie estetică, pe care se va clădi o bună parte a gândirii estetice românești ulterioare. Imprejurarea de a fi rămas adeptul disocierilor, chiar între do-

1. Titu Maioreșcu, Boxieri din tinărete, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p.173.

2. Ibidem, p.178.

3. Ibidem, p.176-177.

4. Titu Maioreșcu, Opere, vol.I, Editura Minerva, București, 1978, p.9.

5. Ibidem, p.30.

6. Ibidem, p.31.

menii și îndelunguitoiri egreate aproape în aceeași măsură, o vor măturii și însemnările tirsi, din 1888, publicate în "Almanahul Societății Academice Române Jună" din Viena, sub titlul Din experiență: "În fiecare om sînt cel puțin doi oameni: omul ideilor și omul simțurilor (minte și inimă)"⁷; și comite o greșală cel ce presupune armonia lor obligatorie, omci, de pildă, marele fiziolog Rudolf Wagner de la Universitatea din Göttingen este un mare naturalist și totodată un mare bigot, ceea ce dovedește imperecherea adesea contrastantă între diferite idei și simțăminte. Gustul lui Maiorescu pentru limpeziri, inclusiv prin circumscrieri valorice eî mai lămuritoare, este evident și fără alte probe. Bregeții au discutat mult despre prioritatea influențării sale timpurii de către Herbert sau Hegel, ea și despre efectele ulterioare ale contactelor sale cu Kant și Schopenhauer (vezi polemica lui Liviu Rusu cu punctul de vedere împărtășit de Tudor Vianu p.8.). Indiferent de soluționarea diferendelor în interpretare, indiscutabil rămîne receptarea preferențială a unor construcții din filosofia clasică germană, îndeosebi clară și în sens tipologic, deși cu supliniri de orientare romantică, dar fără a înpiete asupra dominantelor de temperament și stilistice. Din cauza constituției personale, ea și a obiectivelor urmărite în planul treptatei și ordonatei edificări a culturii naționale, Maiorescu mai degrabă delimitează între ele valorile de care se preocupă, literatura și artele, științele și filosofia, cu bunul simț și claritatea ce i-au rămas mereu netulburate.

1.2. În cartea Hegel și arta am imaginat o "posibilă triadă"⁸, în cadrul căreia teza să pledeze în favoarea asocierii filosofiei cu arta, antiteza să polemizeze cu abuziva artisticizare nearematioă a filosofiei, iar sinteza să recupereze ganele comunicării filosofiei cu arta, fără a renunța însă la specificul fiecărei valori în parte.

7. Ibidem, p.503.

8. Ion Ianoși, Hegel și arta, Editura Meridiane, București, 1980, p.213-222.

Am ales atunci, ca punct inițial de referință, textul programatic de numai câteva pagini, din 1906, al contelui Hermann Keyserling, Philosophie als Kunst (Filosofia ca artă), text care avea să fie inclus la începutul cărții tot astfel intitulată de către autor⁹. Keyserling își anunța opinia în așezându-i apodictice uger de rezumat: filosofia a fost prizoniera celor mai abstracte, pedante, neci și plătitoare opțiuni, dar ea începe să scape de acest trist destin de când se reconectează artă, superioară expresie vie a vieții; filosofia este artă în exact același sens ca pictura sau muzica, dominată de formă, de stil, doar că perfecțiunea ei estetică rezidă în gânduri, într-o viziune despre lume; dar filosofia este artă nu doar în plan estetic, ci și într-unul psihologic, că o specifică explozie sufletească, exprimare a inexprimabilului; Platon, Goethe, Beethoven, Kant trăiesc în limbi diferite același mister și aspiră către același ideal; căci orice filosofie își trage valoarea obiectivă numai din caracterul ei emanant personal; filosofia se cuvine să fie expresia vie a unei individualități unice, incompatabile, inimitabile, exclusive, drept care cel ce caută adevărul trebuie mai întâi să-și exprime în chip perfect propria sa personalitate...

Textul lui Hermann Keyserling pare astăzi destul de banal, în epocă a otrăvit însă oarecare vîlvă, deoarece scandalizează un anumit reviriment petrecut în spiritualitatea germană și europeană, de la certitudinile raționaliste ale științei dominante la incertitudinile proprii și unor noi descoperiri științifice, dar mai ales unei arte sau unei filosofii iraționalist interpretabile, și tocmai din acest motiv substituibile una celeilalte. Tentativele iraționaliste sau cele de natură intuitivistă, excesiv psihologizantă sau (într-un sens folosit mai cuprinsător decât de obicei) "expresionistă" au fost însă curând depășite în mai multe direcții, atât în Germania cât și în țări

9. Hermann Keyserling, Philosophie als Kunst (ediția a 2-a), Otto, Reichl, Darmstadt, 1922, p.1-7.

care s-au angajat de pe proprii poziții, din ospul locului mei "echilibrat", într-un dialog ascuțit cu respectivele "desechilibrări". Semnificative, astfel, mi s-au părut și în Hegel și arta, și continuă să mi se pară și astăzi, polemicile la adresa lui Keyserling pe care le-au susținut în chip expres mai mulți gânditori români. Reproducem doar câteva succinte probe, pentru a sugera, implicit, comunitatea neaderării la modul prea tranșant și simplist reductionist de a conșpe "filosofia ca artă".

Comentind continuarea poziției romantice, de către Keyserling, în Philosophie als Kunst ("Filosofia este artă pură"), Tudor Vianu se delimitează tranșant de acest radicalism estetic: "Filosofia nu mai este pentru el cunoștință, ci plasticizare, o lucrare formală în care interesul pentru conținut dispare cu totul. Concepția romantică a filosofiei ca poezie degenerază astfel la Keyserling în marginita și înțelegere estetică"¹⁰. Lucian Blaga e mai categoric în refuz: "Un neoromantism, firea și cam de asfrit de veac, crea o ambianță sufletească prielnică spectrelor metafizice de demult, iar în această atmosferă, pe urmă, contele Hermann Keyserling /.../ va considera filosofia, și cu precădere aceea de orientare metafizică drept o «artă» ca oricare altă artă"¹¹. El citează frinturi semnificative din textul incriminat și îi contestă, punct cu punct, afirmațiile, opinind pentru un alt "drum regess de izbini" al filosofiei, și decit cel al artei și decit cel al științei - pentru o conștiință filosofică autonomă. Mirosu Florian polemizează, la rindul lui, atit cu J.Reinke din Die Kunst der Weltanschauung (Arte concepției despre lume) (1911), după care orice viziune despre lume implică o "artă de a intui" sau de a avea "viziuni", cit și cu Hermann Keyserling, pentru care "filosofarea e o artă pură". "Confuzie săvrită de un Reinke sau Keyserling este

10. Tudor Vianu, Opere, vol.7, Editura Minerva, București, 1978, p.399.

11. Lucian Blaga, Despre conștiința filosofică, Editura Pacla, Timișoara, 1974, p.167.

cunoscută: e confuzie dintre funcția de creație, de modelare, și aceea de cunoaștere. Cunoștința nu «modelează», nu «utilizează», iar arta nu cunoaște»¹².

1.3. De la refuzul comun al refuzului de a admite autonomia filosofiei, să detaliez conceperea ei distinctă de către Mircea Florian, Tudor Vianu și Lucian Blaga. De la început, între ei se impun atât anumite diferențe profesionale, cât și corespunzătoare apropieri de problema cercetată. Mircea Florian este filosof pursing și din acest unghi preocupat de Filosofie și artă - în cel de-la doilea întins studiu al cărții Metafizică și artă (1945). Tudor Vianu este mai ales estetician, urmărind din această perspectivă raportul dintre Filosofie și poezie (1937); volum ce cuprinde o introducere (Religia, filosofia și arta în epoca specializărilor) și cinci studii (Filosofie și poezie, Poezie și mitologie, Poezia filosofică, Filosofie ca poezie, Interpretarea filosofică a poeziei), dintre care penultima ne va reține cu deosebire atenția. Lucian Blaga este în egală măsură poet și filosof, în ipostaza din urmă preocupat și el de Filosofie și stil, Filosofie și artă - după cum se intitulează două capitole din testamentul său filosofic, Despre conștiința filosofică (curs ținut în 1946/47 la Facultatea de filosofie și literă a Universității din Cluj, tipărit în 1974). Din pricina înrădăcinării duble, cazul Blaga ni se pare, dintre cele amintite, cel mai interesant.

1.4. Pe Mircea Florian îl neliniștește "tendința de generală revărsare a artei"¹³ asupra tuturor celorlalte producții și, mai ales, ambiția filosofiei de a deveni o formă de "poezie", de "creație", de "modelare", de "plasticizare", la antipodul preciziei sistematice. Amalgamările dintre artă și filosofie le consideră fatale pentru ambele:

12. Mircea Florian, Metafizică și artă, Casa Școalelor, 1945, p.242-243.

13. Ibidem, p.90.

"Panestetismul, considerarea lumii sub specie pulchritudinis, este o falsă perspectivă. Dacă, principal, orice poate fi contemplat estetic, nu orice atitudine umană se reduce la o atitudine estetică. Esteticul nu comportă generalizare culturală. Cine pretinde prea mult de la estetic și primejduiește nu numai autonomia, dar și existența. Și, firește, nu mai puțin face prădărie știința filosofiei"¹⁴. Contemplația estetică, arta liniștitoare discordiile, se închid întru sine, se îndestulează cu propria lor perfecțiune; gândirea filosofică e neliniștită, nemulțumită de sine, milită să se explice cu îndoială. Obiectul estetic nu poate fi despărțit de cel ce trăiește satisfacție; filosofia are un "obiect de cunoaștere", unul existent și nu de-abia necesar a fi construit de către un subiect. Filosofia e interesată de cunoaștere, ea este teorie, știință și "se poate dispensa de periculosul privilegiu de a fi artă"¹⁵. Nu "prin absorbirea ei în artă"¹⁶ poate filosofia recăștiga vigoarea ei de odinioară, fiindcă nu "moartea visului", ci "moartea adevărului" o periclitează. Să menținem, aşadar, distincția celor două funcții fundamentale ale naturii umane; lumii estetice, artei, poeziei să le păstrăm funcția "creatoare", dar, împotriva apologetiștilor estetismului, filosofiei să-i rezervăm "funcția de cunoaștere sau teoretică"¹⁷.

Dintre toți gânditorii români studiați, Mircea Florian este cel mai univoc și categoric convins de natura științifică a filosofiei, refractară oricărei tentative de a o "artisticiza". Acestor orientare a ea o confirmă și marea sa lucrare postumă, Revenivitatea ca structură a lumii¹⁸, care, o dată apărută integral, îl va confirma - credem - ca pe un deosebit de important filosof.

14. Ibidem, p.234.

15. Ibidem, p.241.

16. Ibidem, p.243.

17. Ibidem, p.246.

18. Vezi Mircea Florian, Revenivitatea ca structură a lumii, vol.I, Editura Eminescu, București, 1983.

1.5. Tudor Vianu și-a construit întreaga Estetică¹⁹ (1934, 1936) pe dihotomia autonomie-eteronomie a artei, rediscutată din trei unghiuri, al operei, al creatorului și al receptorului; după cum conflictul și unitatea valorilor, în plan cuprinzător, îi intensifică și Introducerea în teoria valorilor (1942) și Filosofia culturii²⁰ (1944). În voia restrângere a probelor doveditoare, ne referim încă numai la volumul amintit Filosofie și poezie, în care - prelungindu-și scrierile din timpul studiilor de la Tübingen, în lumina unei autocritică temperamentală și de convingeri, meren atent la dreapta măsură între laturi - Vianu caută să echilibreze atât conștientizarea a autonomiei valorilor, cât și efortul romantic către totalizare, pe baza noii solidarizări între valori, promovat de către un Fr.Schlegel sau Schelling, Wagner sau Nietzsche. Dilema s-a ascuțit, pe parcursul secolului trecut, între punctul de vedere optând pentru specializare și cel dorind de a redeveni unitatea lucrurilor. În sensul din urmă, și filosofia și arta sînt recunoscute de Vianu ca puncte de observație a totalității, ferestre îndreptate către perspectivele cele mai largi, profund înrădăcinate în mîsuința de a lua cu mijloace specifice lumea în stăpînire. Autorul e favorabil înfrîngirilor axiologice, dar refuză interpretarea lor romantică partizană: "poezia filosofică" și "filosofia cu artă" - deoarece formele spiritului "nu sînt obligate a sacrifica ceva din originalitatea lor pentru a stabili legături între ele"²¹. Capitolul amintit, Filosofia cu poezie (text apărut mai întâi de sine stătător în aprilie 1936) detaliază împotriva în "estetizarea filosofiei", prin care metodele logice și analizele riguroase sînt înlocuite cu fantazia și intuițiile sentimentului. Hegel sau Schelling, dar chiar și Fr.Schlegel sau Novalis au mai făcut clare distincții între abstracția din filosofie și din poezie, "rolul poeziei în lucrarea

19. vezi Tudor Vianu, Opere, vol.6, Editura Minerva, București, 1976.

20. vezi Tudor Vianu, Opere, vol.8, Editura Minerva, București, 1979.

21. Tudor Vianu, Opere, vol.7, ed.crit., p.363.

filosofiei" a fost exacerbată de-abia de către "curentul antiintelectualist" - în practică prin Nietzsche ori Bergson ("mari scriitori"), cu suplimentări teoretice la Dilthey sau Keyserling. Vianu se ferește de amalgamarea, până la indisociet, dintre gândul filosofic și expresia poetică. El nu ezită, totodată, să evidențieze momentele analoge cu creația artistică în opera sistematică a filosofiei. Și în filosofie contează opțiunea subiectivă pentru o anumită soluție, profunzimea individualității din care urcă aspirația către totalitate. "Fără spirit poetic, speculația filosofică n-ar ajunge niciodată la termenul ei. Una este însă a mărturisi însemnătatea spiritului poetic în construcțiile sistematice ale filosofiei și alta a problema că numai acest spirit are însemnătate și că întreaga întreprindere a filosofiei se rezolvă în funcțiunile lui"²². Expresia poate de asemenea dobîndi valoare estetică, deși "frumusețea scrisului filosofic nu este de ordinul sensibilității, ci al abstracțiunii. Abuzul imaginației și al sensibilității în filosofie impresionează ca o lipsă de stil, ca un defect de gust"²³. În cele din urmă, pentru Vianu poezia și filosofia nu promovează soluții absolut simetrice în privința împrumuturilor reciproce. Ca manifestare mai spontană și suficientă sieși, poezia poate să atingă **intuițiile** cele mai abstracte fără împrumuturi din filosofie, pe cîtă vreme filosofia, cu formele ei cele mai evoluate, "nu se poate lipsi cu totul de ajutorul poeziei. Putem concepe o poezie fără filosofie, dar nu și o filosofie fără poezie, deși nu în sensul mai todeauna radical al romanticilor și al epigonilor lor"²⁴.

Echilibrul, periclitat de către partizanate, Tudor Vianu îl recîștigă prin această concluzie - pe care am putea-o privi și ca puncte între cei ce desfid și cei ce susțin "arta filosofiei".

22. Ibidem, p.404.

23. Ibidem, p.405.

24. Idem.

1.6. În discuția purtată, Lucian Blaga ocupă un loc deosebit, din câteva motive. El își împarte adesiunile între poezie și filosofie. Identitatea personalității le și unește, însă, pe acestea. S-a vorbit despre "poetul filosof" și "filosoful poet". Dacă prima sintagmă nu ridică vreo opoziție de principiu, ci doar pretinde o decodare particulară, cea de a doua formulă (la lectura trilogiilor filosofice blagiene aparent la fel de evidentă) se isbește de impetivirea autorului față de orice confuzie între Filosofie și artă - după cum se numește respectivul capitol din lucrarea Despre conștiința filosofică. Aici el refuză tentația, vădită de la romantism încercând, de a echivala filosofia cu arta. Blaga vorbește de două soluții avansate în acest sens. Una încearcă să amalgameze la propria filosofie cu arta, fie în varianta susținută la un moment dat de Schelling și teoretizată mai ales de Novalis, după care filosofia rezintă puternic "Duhul begului", fie în varianta lui Schopenhauer și Nietzsche, care ouleg varii sugestii din artă, îngăduindu-și masive transpuneri reciproce de mijloace și moduri din filosofie și artă, recotite asemenea unor vase comunicante. "Linia de mișcare a acestui gen rămâne însă laterală față de drumul mare al filosofiei"²⁵. De aceea, a doua soluție vizează înseși conceptiile speciale din istoria gândirii, încercând a subsuma artei chiar filosofia unui Platon, Aristotel, Plotin, G.Bruno, Spinoza, Leibniz, Fichte sau Hegel. Este momentul mai sus pomenitei critici a lui Keyserling. Un șir de argumente disociază "drumul regese de izbîni" al filosofiei, pentru a salva autonomia acesteia și în raport cu arta și în raport cu știința. Interesantă ni se pare, totuși, insistența cu care, în diferite pasaje ale cărții sale, autorul reia o convingere a sa fără voie favorabilă relației filosofiei cu arta. Ideea e formulată astfel: "Metafizicianul este autorul unei lumi. Un filosof care nu ține să devină autorul unei lumi își suspendă vocația /.../"²⁶. "Filosoful sepih" să devină autor al unei lumi, oită vreme omul de știin-

25. Lucian Blaga, Despre conștiința filosofică, ed.cit., p.166.

26. Ibidem, p.32.

ță își asumă rolul de cercetător al unui domeniu delimitat din câmpul infinit al fenomenelor²⁷. "Filosoful este prin intenție autor al unei lumi"²⁸. "/.../ filosoful născuște să devină autor al unei lumi"²⁹. Repetițiile se explică, probabil, prin oralitatea cursului universitar inițial. În cazul nostru, ele au utilitatea atestării unui gând, capabil să reabiliteze înrădăcirea filosofiei cu arta.

Reabilitarea nu se oprește însă la acest stadiu indirect. Blaga disociază³⁰ sistemele după "arhitectura de substanță omogenă" (Spinoza, Fichte, Hegel) și "arhitectura din substanțe diverse" (Platon, Descartes, Leibniz, Kant), iar apoi, sub raport "formal", sistemele ce prind ființă în aspectele liniare ale unui cristal (Spinoza) și cele plastice, închegate ca un organism (Schopenhauer, Leibniz). Capitolul Filosofie și stil relevă "o uluitoare coincidență de stil"³¹, barocă, între metafizica lui Leibniz și muzica lui Bach. "Polifonia metafizică" a monadelor lui Leibniz amintesc de coralele, cantatele, pasiunile, fugile lui Bach, polifonia lor contrapunctată. "Deci monadele lui Leibniz ar cânta, viziunea lui s-ar transforma într-o audiență de gen Johann Sebastian Bach, închipuită la potență divină"³². Este apoi înfățișat paralelismul stilistic între Bergson și Rodin. Ideea acestor paralelisme stilistice datează încă de la Fetele unui veac (1926), lucrare în care Blaga argumentează înrădăcirea formativă a născuțelor manifestate simultan în filosofie și politică, artă și știință³³, de pildă, în romantism, între Hegel, Delacroix, Byron, Cuvier;

27. Ibidem, p.55.

28. Ibidem, p.57.

29. Ibidem, p.134.

30. Ibidem, p.139.

31. Ibidem, p.158.

32. Ibidem, p.160. Schița lui Mihai Ralea, din 1931, intitulată Clasificarea muzicală a sistemelor filosofice, enumeră alte câteva paralelisme: Kant = Bach; Renouvier = César Franck; Guyau = Bizet; Nietzsche = Wagner; Schopenhauer = Berlioz; Rousseau = Schubert; Goethe = Beethoven; Hegel = Brahms; Bergson = Richard Strauss (vezi Mihai Ralea, Scrieri, vol.II, Editura Minerva, București, 1977, p.634).

33. Vezi Lucian Blaga, Zări și etape, Editura pentru literatură, București, 1968.

în trecerea de la romantism la naturalism, între Feuerbach, Michlet, Balzac, Comte; în naturalism, între Flaubert, Zola, Kirchhoff, Marx; în impresionism, între Mach, Bergson, Manet, Debussy; în "Noul Stil", de esență expresionistă, între Van Gogh, Nietzsche, Werfel, G.Kaiser, Lorentz, Einstein, Picasso. Adesiunile intime ale lui Blaga însuși se situează în prelungirea acestei din urmă stilistici, favorabilă împac-tului valoric.

Pasionantă la Blaga este concomitența lui împetritivă de principiu la amestecul valorilor și demonstrarea în fapt a paralelismelor stilistice dintre ele. Am putea încerca o decodare psihanalitică a refuzului teoretic în chiar atracția practică pentru imagistica și metaforizarea propriului sistem filosofic. Intențierea lui gnoscolo-gică, din Trilogia cunoașterii, se bazează pe Rezul dogmatic, Cunoaș-terea luoiferică și Cenzura transcendentă. Pe parcurs, Blaga folosește multe sintagme și formule care "poetizează", chiar la un prim nivel instrumental, filosofia: "planuri de revelare", "topografia misterele", "Marele Anonim" ș.a. Blaga implică întregul destin uman și valorizator într-un sistem de "o irecusabilă orientare arentare"³⁴. Care sun ar putea absența din el, în cazul unui mare poet, o consubstanțialitate poetică?

1.7. Cel ce porcede la programatică abilitare a învâdirii filosofiei ou arta este însă D.D.Reșca, în Existența tragică. Reșca a fost gândit și scris după revenirea de la studiile vieneze și pariziene și susținerea lucrării de doctorat Influente lui Hegel asupra lui Trine. A fost elaborat între 1928 și 1933 și a apărut în 1934. Cititorului de azi ar putea să-i pară un ecou tîrziu al *Lebensphilosophie*-ei sau o prevenire a împlinirilor existențialismului. În fapt, el este ancorat și în sursele luminismului din Ardealul de obire al gânditorului și în tradițiile rigurose logice și raționaliste de care el s-a impregnat în anii de studii, mai ou seacă prin intermediul lui Hegel (chiar dacă

34. Lucian Blaga, Opere, vol.8, Trilogia cunoașterii, Editura Paola, Timișoara, 1974, p.544.

printr-un Hegel neeliberat încă de implicații iraționaliste). Performanța proprie constă în desvăluirea unui teritoriu bogat în interferențele factorilor obiectiv și subiectiv, ontologic și psihologic, intelectual și afectiv, provenind din lumea reală și din răsfăringerile ei lirice și tragice.

În acest spațiu osmotic expune Roșca "filosofie neacomfortabilă" a "existenței tragice" asumată și susținută, implicit, înrădăcinată în metafizică cu arta, cu poezia. Motivele i se par la îndemână: și metafizica are rădăcini de esență "lirică", iar în atitudinea ei față de "marele Tot", față de "Întreg" ea are nevoie de formă și de emoții colorate estetic. Raportarea filosofică la lume, una de ordin opțional și valorizator, își asumă "fiorul estetic". Dacă știința se adaptează la realități de sine stătătoare și ca atare demne de a fi cercetate, filosofia solicită, în schimb, chiar în cercetările pe care le întreprinde, "trăirea" izvorită din străfundurile personalității și definindu-i destinul. De aici nevoia solidarizării filosofiei cu arta, în tentativa lor comună de a depăși existența pură și simplă (supusă experiențelor pozitive ale științei), către o existență iluminată de sensuri și opțiuni, interese și valori.

Roșca reafirmă înrădăcinarea filosofiei cu arta, pe cât de categoric tot pe atât de nuanțat. Chiar introducerea cărții e edificatoare în ambele privințe. După opinia autorului, filosofia este o "încercare de motivare - cu argumente luate din cunoaștere - a unei atitudini moral-estetice în fața existenței ca totalitate, atitudine ale cărei resorturi secrete sînt de natură afectivă"³⁵. Nu este încă vorba doar despre un lirism originar, lipsit încă de o metodă severă, ci de unul care "trebuie să fie tradus, să sîntă strecurat, prin sita deasă și purificatoare a cunoașterii disciplinate cu rigoare"³⁶. De aici constatarea că "liniile de direcție ale metafizicii nu sînt absolut identice cu cele ale artei mari, dar merg paralel cu acestea"³⁷. În capitolul

35. D.D. Roșca, Existența tragică, Editura Științifică, București, 1969, p. 20.

36. Ibidem, p. 22.

37. Ibidem, p. 26.

de la care cartea își trage denumirea, cel concludiv, Roșca recapitulă trei trăsături diferite de știință, "atitudinea estetică, morală ori filosofică" ("sentiment estetic, pasiune morală ori interiorizare metafizică")³⁸. Pentru el, "atitudinea metafizică și cea estetică, deși diferite, și de neînlocuit una cu cealaltă, au afinități profunde"³⁹. Afinitățile electivo ale filosofiei pot chiar favoriza fie esteticul fie eticul, dar nu despre "pura nevoie estetică sau pura pasiune morală" este vorba, ci despre precumpănirea câte unui element, pe care filosofia o satisface prin mijloace proprii. Ar fi vorba despre două conștiințe sufletești și două atitudini pe baza conștiinței tragice, una mai contemplativă, ca la vechii elini, alta mai tensionat-activă, ca la moderni, dar care funcționează, până la urmă, într-o trăire artistică. "În cazul întâi, omul se aseamănă artistului mare prin detașarea sa completă de existență". "În cazul al doilea, omul se aseamănă artistului mare prin libertatea interioară enormă (cea mai mare din câte există) care-i modelează ca pe o operă de înaltă artă, viața. /.../ Privită în această sferă spirituală, viața, cu seriozitatea ei tragică, îmbracă haina fermecătoare și emoționantă la extrem a marii arte"⁴⁰.

El reformulează, astfel, idealul schillerian al "educației estetice", într-o variantă "naivă" și alta "sentimentală". Paradoxal, deloc neglijabil, constă în efortul lui Roșca de a nu reveni desupra "estetismelor" lui Fr. Schlegel și Novalis, Schopenhauer și Nietzsche, Dilthey și Keyserling, ci de a păstra continuitatea concepției sale față de continuitățile de gândire hrănite de Kant și Hegel. El nu-și va dezminți acest atacamant până la sfârșitul vieții.

Pentru o clipă mă ne oprim și la câteva din studiile sale despre Hegel, cu atât mai îndreptățit cu cât sub îndrumarea lui și cu decizie și direcția lui contribuție a fost înfăptuită traducerea in-

38. *Ibidem*, p.157.

39. *Ibidem*, p.183.

40. *Ibidem*, p.204-205.

tegrală a tratatelor hegeliene. Studiul despre Hegel inclus în volumul Linii și forme (1943) insistă asupra dotării filosofului comentat "cu o extraordinară putere de expresie verbală, mai precis poate: cu o mare imaginație verbală"⁴¹, ceea ce a dovedit de termeni emnamente hegelieni ca Werden, Sollen, Sein, Ansichsein, Beisichsein, Andersein, Fürsichsein ș.a. În voința de a produce știință, Hegel sacrifică elementul afectiv al conștiinței, dar totodată caută să și sintetizeze cele două funcțiuni suflategi antagoniste. Tot astfel, stilul său dialectic de gândire transpune o viziune mistică - "existența, în totalitatea ei, este viață"⁴² - într-o demonstrație rațională. Această concepție, anterioară cu un secol de secol, Rogea o amendează în studiile cărții sale tirzii Însemnări despre Hegel (1967). Unilaterală și se pare a fi fost mai ales înțelegerea raportului dintre elementul intelectual și cel afectiv la Hegel. Problema continuă să-l preocupe te- tuși. El o urmărește etimologic, ca raport dintre concret și specula- tiv, prin imaginile și metaforele vehiculate de filosoful german, la nivelul elasticității noțiunilor, al sensibilizării conceptelor pro- ducătoare de reacții emoționale, al desfășurărilor de idei cu valori de sugestii infinitesimale, asemănătoare cu o "stare de poezie". "De aceea, numeroase pagini hegeliene, ținute constant pe planul de mișcare a rațiunii, adică neocontinând în ele nimic «mistic» și «misterios», au ceva din particularitățile produselor artei /.../"⁴³. Sau: "/.../ opera lui Hegel este, pe unele laturi esențiale ale ei, ca o mare o- peră de artă cu semnificații adesea multiple în zonele ei de umbră și de sugestie /.../"⁴⁴.

"Arta" filosofiei Rogea o evidențiază în continuare prin "prințul filosofilor". El nu părăsește terenul dialecticii hegeliene concrete dintre rațional și afectiv, chiar dacă astompează anterior

41. D.D.Rogea, Linii și figuri, Editura "Tara", Sibiu, 1943, p.92.

42. Ibidem, p.103.

43. D.D.Rogea, Însemnări despre Hegel, Editura științifică, Bucu- rești, 1967, p.36.

44. Ibidem, p.40.

presupuse înrădăcinare a respectivei componente estetice în factori mai degrabă iraționali. Să notăm, în trecere, similitudinea acestei presupunerii cu interpretarea dată de Blaga "violentei rațiunii" în *Despre conștiința filosofică*⁴⁵, cu privire la care am avut prilejul să ne pronunțăm în cartea despre Hegel⁴⁶. Hegel în genere și în speță "beția bachică" ("der bacchantische Taumel") a conceptelor sau "violența rațiunii" ("die List der Vernunft") vor mai putea servi și altora întru descoperirea tranziției către artă tocmai a unei filosofii logice sistematice.

1.8. Povestiri despre om după o carte a lui Hegel (1980)

și-a intitulat Constantin Noica cele două interpretări (din tripticul ce și-a propus) după *Phänomenologia spiritului*; numite, la rîndul lor, *Neobișnuita întîmplări ale conștiinței* și *Povestea unui om ca toți oamenii*. "/.../ opera lui Hegel este Cartea omului, una pe care o citim, pe neștiință, statornic"⁴⁷. Noica își probează enunțul cit se poate de amănunțit. Izbinda tinereții lui Hegel el o rescrie ca pe "o mie și una de nopți" a umanității, un șirag de povestiri sau un roman grandios al filogenezei și al ontogenezei, în care cititorul să-și recunoască apartenența de specie și individuală. Cu aceasta, Noica transformă filosofia în artă, într-o artă povestitoare, epică la temelie, ajutător lirică și mai ales dramatică, imposibil de a nu se satura de o consubstanțială arhitectonică și muzicalitate.

Cu mult în urmă, într-un *Jurnal filosofic* (1944), Noica releva toate cîte, după Vitruviu, un autentic arhitect trebuie să știe în afara arhitecturii: să morie, să deseneze, calcul, geometrie, ep-

45. vezi Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofică*, ed.cit., p.112-114.

46. vezi Ion Ianoși, *Hegel și arta*, Editura Meridiane, București, 1980, p.250-252.

47. Constantin Noica, *Povestiri despre om după o carte a lui Hegel*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p.5.

tiică, istorie, filosofie, muzică, medicină, jurisprudență, astronomie⁴⁸; după cum tot acolo notase "sentimentul muzical al lucrului filosofic /.../"⁴⁹, după ce vorbise mult și la superlativ despre Bach și spusese: "dacă iubiți muzica, - pierderile, surzările, creșterile; dacă vă place geometria și rigoarea, fără să vi se împietrească inima și mintea; dacă aveți un dram de nebunie și un munte de măsură - veți întâlni, eîndva, filosofia"⁵⁰.

Acestui ideal unificator de științe-arte-filosofie, după modelul antic grec și clasic german, avea să-i rămână Noica îndatorat până la sfârșit, chiar dacă în țesătura lui anume filosofia avea să ajungă dominatoare și escaparatoare, până a pune în umbră suratele dintre arte. Am putea invoca notații tirșii cam depreciatoare la adresa unor arte sau artiști, și nu numai la adresa cinematografiei sau plasticii, dar și a muzicii. De dragul simetriei contradictorii ne vom mulțumi însă cu Despărțirea de Goethe (1976), carte pe drept controversată, dar care limpește, în orice caz, sistemul de opțiuni al autorului, la ambii poli. Unul dintre accepții a fost Hegel, filosoful prin excelență, care, chiar în calitatea lui nedesmințită, se lasă transfigurat - de către cel în stare să facă acest lucru - într-un artist pe cît de fără voie pe atît de copleșitor. Iată însă că, dacă impactul filosofiei cu arte s-a dovedit cu acel prilej practic posibil, la Goethe, în schimb, e teoretic negată tocmai realitatea impactului artei cu filosofie. În cele din urmă, din acest motiv anume se și "desparte" Noica de Goethe: pentru a fi fost prea cantonat în artă, respectiv în intuiție și cel mult în intelect (facultate a conceptelor), dar fără acces la rațiune (facultate a ideilor). Goethe gîndește despre polarități, fenomenul originar sau ideea panteistă, conștiința lucrurilor nu-i este însă contopită cu conștiința de sine, singurul impact care naște filosofie.

48. Constantin Noica, Jurnal filosofic, Editura "Publicum", București, 1944, p.22.

49. Ibidem, p.73.

50. Ibidem, p.13.

Gîndirea lui se menține la "intuiția intelectuală", la nivelul plastic, al ochiului, al naturii. "Pleacă către filosofie, Goethe se regăsește poet"⁵¹; "gîndirea sa are stigmatele nefilosofiei"⁵². Nu ne interesează acum cele două prezente motive pentru care i se refuză lui Goethe apartenența la filosofie⁵³, ci doar polarizarea netă pro și contra a aleggerilor lui Noica. Repet de dragul evidenței: el îl recuperează pe filosoful Hegel ca artist, dar îi negă artistului Goethe calitatea de filosof. Si dacă nu mărturisește pînă la capăt demersul pozitiv pe care-l întreprinde în "povestiri", negarea o etalează cu obstinație printr-o "despărțire".

Acesta este paradoxul tîrziului Noica, atît de intransigent adept al filosofiei, înalt e dispus la expulzarea platonice a artei din cetatea sa ideală. Mai mult decît atît: e dispus la chiar expulzarea lui Platon, acolo unde el nu corespunde întru totul propriului său ideal "platonice". O dovadă în acest sens sînt interpretările lui Noica la două dialoguri incluse în al IV-lea volum al Operele lui Platon. Dacă adesiunea lui față de Phaidon este manifestă și subliniată, în schimb Phaidros îi trezește o seamă de suspiciuni tocmai pe măsura cedărilor sale față de o predominare a "esteticului". "Musicalul" platonician din Phaidros i se pare lui Noica a fi contribuit decisiv la încoțămîntarea imaginii false a platonismului peste veacuri. "Cine aşadar caută pe Platon în Phaidros, subjugat fiind de frumuseţea artistică a dialogului, riscă să rămînă la un Platon al frumuseţii pure şi simple"⁵⁴. Partea de "inspiraţie" se transformă aici într-un adeverat "delir", într-o debordare a cadrului logic pe care nici interpretul n-ar mai putea-o urmări într-un mod cît de cît riguros. Căci interpretul "poate da socoteală de o desfăşurare controlată şi sigură a gîndului, cum apare ea de obicei în dialogurile lui Platon; despre o re-

51. Constantin Noica, Despărţirea de Goethe, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p.118.

52. Ibidem, p.138.

53. Vezi Ibidem, p.128-137.

54. Platon, Opere, IV, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1983, p.347.

vărsare a gândului nu poate da socotală, așa cum geograful redă cu strictețe traseul unui riu, dar nu poate denegri o revărsare de ape⁵⁵.

Paradoxul paradoxului constă însă, la Noica, în desfășurarea autentică artistică pînă și a suspensiunilor la adresa artei. În plus, ele mai sînt contracarate și prin numeroase concesii. Mărturie sînt cărțile în care filosofiei îi sînt atagate probe artistice din perimetrul național și universal: Spiritul românesc în cumpătul vremii. Sase maledii ale spiritului contemporan și Sentimentul românesc al ființei (ambele apărute în 1978). Acele "maledii" definitive pentru spirit ("catholita", "tedetita", "horetita", "shoretia", "atodetia", "acatholia") le exemplifică Don Juan, Tolstoi, Godot ș.a. ⁵⁶, după cum rostirea românească pune în joc tot șase situații ale ființei, situații ontologice, prin: "n-a fost să fie", "era să fie", "va fi fiind", "ar fi să fie", "aste să fie", "a fost să fie". Același sentiment românesc al ființei îl evidențiază și basmul Tinerețe fără bătrînețe, ca și Eminescu ori Brăncuși, întruchiat "cultura noastră a avut în trecut trei mari gînditori care să-și fi pus problema ființei: liaba, un poet și un sculptor"⁵⁷. Iată cum pot fi totuși durate punți "între" Goethe și Hegel!

Cea mai de seamă legătură a filosofiei cu arta o realizează însă Constantin Noica însuși, în planuri expresive și constructive. El face pînă și ceea ce nu crede că ar trebui făcut, aproximativ în succesiunea lui Blaga. Ca și predecesorul său, el nu teoretizează "arta filosofiei", dar o practică. Parafrazîndu-i distincția, am putea spune că nu discută despre ea, dar o topește în rațiune. Măestrul săi recunoscuți, Platon, Hegel, Heidegger îi sînt de ajutor întru reușită.

55. Ibidem, p. 163.

56. vezi Constantin Noica, Spiritul românesc în cumpătul vremii. Sase maledii ale spiritului contemporan, Editura Univers, București, 1978.

57. Constantin Noica, Sentimentul românesc al ființei, Editura Eminescu, București, 1978, p. 162.

1.9. Să recapitulăm cele spuse până aici. Din a doua jumătate a secolului trecut și cu deosebire pe parcursul noului secol, gândirea românească s-a confruntat mereu cu interacțiunea unor distincte valori spirituale, inclusiv cu ecuația dintre artă și filosofie, impactul cărora a fost privit din ambele direcții și în numele înrudirii amândurora. În ougetarea europeană a vremii s-a născut alternativa, nu o dată dilematică, între autonomia și solidaritatea valorilor. Filozofii români au receptat ambele tendințe precumpănitor pe canale germane, la care s-au raportat din unghiul propriilor lor tradiții și sub imperiul propriilor lor nevoi contemporane, în care continuau să acționeze dominante indecâte neolatine, clasice, luminate. Acestea, ca și răstimpul nostru până la asimilarea activă a unor impulsuri (răstimp suficient și pe sol cultural german pentru acumularea unor amendamente sau configurarea unor tendințe noi), a făcut ca romantismele sau neo-romantismele să fie de regulă tratate cu circumspecție și trecute prin filtrul temperărilor critice. Autonomia și solidarizarea au ajuns, astfel, să se amendeze și să se susțină reciproc, într-un echilibru fortificator. Dincolo de multe deosebiri între soluțiile individuale preconizate, a fost indecâte ocolită gesticulația indistinctă și agnotă. Unii au suspectat, alții au favorizat amestecul valorilor; au fost cîtiva care l-au suspectat în teorie și l-au favorizat în practică. Filosofia a fost preservată în specificul ei, dar, cu pondere diferită, a fost concepută și ca favorabilă interacțiunilor cu arta.

De la discutarea optimii artistice principial admise în filosofie, s-ar cuveni să trecem la demonstrarea faptică a impactului realizat, cu sau fără voie, într-una sau alta dintre operele filozofice românești. În lumina distincției, convenționale desigur, dintre intelect și rațiune, până acum ne-am limitat la o expunere intelectuală. Ar trebui acum să reconstituim conștiința lucrurilor contopită cu conștiința de sine, să urmărim reconstrucția rațiunii concrete și testele în automișcarea pe care o stăternesc cîte o operă singulară.

Ne vom limita, dintre toate demonstrațiile posibile sub acest raport, doar la câteva probe ale aceluiași Constantin Noica sau ale raportării la convingerile lui.

B. Câteva exemple

1.1. Sase maledii ale spiritului contemporan. Titlul complet al cărții lui Constantin Noica este, cum am văzut, Spiritul românesc în cumpătul vremii - Sase maledii ale spiritului contemporan⁵⁸. Cuvințul repetat în titlu și în subtitlu indică presupunerea unei dilecției spirituale, pentru care modelul fusese Fenomenologia spiritului. Căci pe Noica îl fascinează, anume, aventurile tipologice "prescurtate" ale spiritului uman. Istoria ei e transpusă logic, diacronia în sincronie, urmărind "tabele" (evanageliile) de "elemente" ale gândirii omenești, în genere, ale celei românești, în speță. În măsura în care mișcarea reală pare în acest fel reducibilă la automișcarea gândului (autorului și, deopotrivă a gândului celui diagnosticat), constatarea spiritualismului este iminentă. Corectă ea se va păstra, însă, numai cu unele amendamente: în planuri generale și de principiu nu este vorba de idealism, întrucât aceste perspective nu sînt și nu se pretind riguroase gnoseologice (și nici măcar riguroase filosofice, în accepție modernă, de după elenitate), așa cum fusese cazul cu Hegel; iar propensiunea lor către "spirit", gnoseologic unilaterală, rămîne, ontologic, axiologic și mai ales "culturalogică", saturată de variate resurse civilizatorice, tehnice, științifice, istorice, umane, adică de un gir de "realii" care o feresc de extremul speculativism. În fond, Noica nu discută raportul ideii cu realitatea, el se concentrează propriu-zis asupra ideilor (rezultate din real, firește, și cu "resturi" de real), modelîndu-le "arhitectonic" și "muzical", ca posibile de construcții și partituri, pe care cititorul să le poată contempla și care să-i vibreze în suflet. "Aventura ideilor" e ceea ce se urmărește;

58. Vezi Constantin Noica, Spiritul românesc în cumpătul vremii. Sase maledii ale spiritului contemporan, Editura Univers, București, 1978.

desigur, în anumite momente ea poate să pară sau să fie o "poveste" în prea mare măsură de sine stătătoare și insuficient - sau insuficient de riguros - întemeiată, dar chiar această autonomie a autodesfășurărilor privește, în substanță și ca efect, valori umane indubitabile, despre care și pentru care se "povestește". Aventura devine astfel a omului, ea îi aparține generic, național și individual; dar ea devine și o consubstanțială aventură a "povestitorului". O atare esențială filosofică despre cultură și pentru umanism, ar trebui privită în propriile ei granițe, care sînt - evident - și propriile ei limite. Căci, oricîte apeluri ajutătoare va lansa, pe parcurs, spre natură sau științele naturii sau tehnici aparent neînsufletește, ea le va "însufleți" în chip obligatoriu, nu pentru a răsturna un raport și a încetăși o derivare, ci pentru a se conforma comandamentelor unei meditații de "suflet" și de "spirit", relativ nepreocupată de altceva. Putem constata această nepreocupare (ce pune între paranteze unele zone vaste), după care și prin prisma căreia va trebui să ne concentrăm însă asupra unor prezente, inclusiv cele metaforice sau care metaforizează istoria și chiar natura. Spusese doar Marx despre Bacon, "primul creator al materialismului", că la el "materia, în toată strălucirea ei poetic-senzorială, suride omului întreg"⁵⁹. Noica nu e materialist, dar nici idealist în sensul clasic riguros; l-aș numi mai degrabă - un moderat spiritualist, unul care dorește să vadă cultura umană milenară surzind "omului întreg"; drept pentru care își permite, cînd și cînd, să ne prezinte și materia în strălucirea ei "poetic-senzorială", sau istoria în prescurtare eforistică, mai mult intuitiv-luminatoare decît descriptiv-cognitivă.

Totuși, această esențială nu este liberă de rigori, ci lăvuntrie determinată, patronată de un mărturisit efort sistemic. Noica încearcă o originală joncțiune între eseu și tratatul filosofic, între Camus și Hegel (primul nume îl invoc doar ca sugestie, al doilea -

59. Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol.2, ediția a II-a, Editura Politică, București, 1962, p.143.

cu adresă mai precisă). De aceea, înălți "pozion" urmărită de el este și stilistică vizibilă, aforistică palpabilă, ca și (mai ales) arhitectonică rezultată dintr-o ordonare structurală, o elaborare sistemică. Moica îi seamănă intrinsec, din acest ultim punct de vedere, lui Blaga: el nu urmărește să fie "pozionarea" discursului logic, pe care îl plătească - mai mult chiar decât Blaga - ceea ce este și se cuvine să fie, o strînsă și precisă, dar totodată, suplă și elegantă expunere de idei; olt țintește la o mai ascunsă și indirectă "pozie", a înălți construcției filosofice.

Nă voi limita deocamdată la amintita carte, riguros și urgent "construită", într-un consens măturat comunitar cu cele șase (tot șase!) "modulații românești ale ființei": "m-a fost să fie", "era să fie", "va fi fiind", "ar fi să fie", "este să fie", "a fost să fie"⁶⁰. Dacă acolo gîndul s-a răsfărat înă, apoi, în meditații culturale relativ independente, aici demonstrația se plătească unitară, pînă la ultimul capitol; și pe olt de eocritiv a fost ea gîndită, se va fi văzut ulterior, din consonanța construcției a ontologiei lui Moica, în care șase paragrafe (iarăși șase: 21-26) vor fi reluat, într-o aceeași logică, deși generalizată "suprasistemică", respectivele tipuri de "precarități"⁶¹. Corelarea dintre cele șase "maladii", caracterizate în 1978, și cele șase "precarități" implicate în "tratatul de ontologie" din 1981 reprezintă una dintre obiectivele noastre, ulterioare, mai de anvergură, prin care numai ni se va putea destăinui întreaga construcție preconizată de Constantin Moica. Deocamdată ne limităm la mai puțin, la refacerea celor "șase maladii ale spiritului contemporan" descrise la modul global, iar apoi în capitole analitice. Sîrteplul se desface în două treimi, triade, trihotomii. Autorul eocotește dihotomia insuficientă, și ca principiu real de organizare, și ca unul mental de

60. vezi Constantin Moica, Sentimentul românesc al ființei, Editura Univers, București, 1978.

61. vezi Constantin Moica, Devenirea întră ființă, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, p.264-302.

ordonare. Dialectica dedublării unicului ei o completează trihotomia, de fapt o și menține și o și depășește, "catetele" triunghiului său reprezintă o clasică și esențială dualitate (general-individual), cărora le adaugă o "ipotenuză" (determinații), care să închidă figura. Persistă aici o dialectică, dar și o geometrie, intrucitva poate pre-stabilită, deoarece l-am putea soma pe autor să ne dovedească reducibilitatea a tot și toate la cele două suprapuse și interferate triade: gaze virste, gaze feluri de a crea, gaze sisteme filosofice, gaze tipuri de cultură, gaze de libertate, gaze experiențe istorice, gaze sensuri tragice, gaze hazarduri și necesități, gaze infinitați și neanturi - într-un iureș al sistematizării, pe care și ulterior o mai reaffirmă, de fiecare dată intrucitva tezist, adică fără a dovedi analitic imposibilitatea unor structurări finale mai puține sau mai numeroase.

Autorul ne obligă din nou să-i acceptăm schema și să discutăm nu atât întemeierea, cât efectele ei. Aceste efecte sînt relativ riguroase, oăci prin intermediul prefixului negator ultimele trei "maladii" rimesază cu primele trei sub formă de cupluri: "catholită" - "acatholia" (1-6), "todetită" - "atodetie" (2-5), "horetită" - "shoretie" (3-4). În felul acesta, structurile se "îmbrățișează", între laturile trihotomiilor restabilindu-se adesiuni dihotomice. Numele derivate din greaca veche, atât de scumpă inimii autorului, îngreunează oarecum receptarea de către cititorul profan în filologia clasică, el își dă însă curînd seama ce se are în vedere: trei "maladii ontice" și trei "maladii spirituale", toate gaze precumpănitor caracteristice omului, culturii și creației sale, primul triplet indicînd carența generalului, a individualului și a determinațiilor, iar al doilea speci-ficînd refuzul (în ordine inversă) a determinațiilor, a individualului și a generalului.

Sistematizarea s-ar fi putut întemeia și pe explicite afirmări: pe plîntăți și pe adesiuni. Noion a trecut însă printr-o bună școală a dialecticii, el are nevoie de "negativitate" ca de motorul care să propulseze creația. Fără contradicție dezvoltarea nu e posi-

bilă, ca stare plină de înălțimi e urmarea curenților și adesiunea - a refuzului. De aceea se și vorbește despre "maladii", explicându-se în repetate rânduri că ele reprezintă condiția supremă a sănătății umane, a creației de valori. "Maladia" este o aproximare metaforică a dialecticii: scindarea naște conflictul, contradicția propulsează întregul. La antipodul morbidității psihologice, demonstrația sorutează ontologia creației, ca autedepășire umană, de fapt e ontologie strict omenească - în ciuda exemplurilor și din alte domenii -, e axiologie instituitoare de bunuri și valori, de civilizație și cultură.

Abstractă ca structură "oscoasă", cartea devine concretă în "carnea" ei. Autorul își asumă îndatoriri de "artist" în raport cu autori și personaje de roman, dramă, poezie, dar și cu personaje, faze, configurații istorice, stări de spirit și de suflet, biografii și dominante ale lor, dominante capabile să încadreze pe fiecare în câte o "maladie" creativă și de creativitate. Desigur, o stare metodologică este instructivă fenomenologică, ea trebuie să furnizeze un teren de desfășurare subiectivității, imaginației, speculației. Și, corespunzător, integrarea omului în orice e tipologie reclame imediat nuanțări din care să reieșcă parțiala sa implicare și în alte rubrici; după cum, cititorul va putea, în sinea lui și pe baza propriei sale receptări subiective, să atribuie o relativ deosebită apartenență unuia sau altuia, altminteri decât procedență autorul. Din capul locului trebuie să ne fie însă limpede, în asemenea confruntări, parțialitatea oricărei tipologii și tipologizării, supunând de fiecare dată fenomenul vast unei relativ univoce esențe. Fenomenul e mai bogat decât toate esențele lui, e ținut tot din dialectică și o ținut și Holon, de aceea, tipologizând în virtutea unor dominante, el își asumă riscul aproximării relative; motiv pentru care uneori și însumează mai multe aproximări. Problema e alta, atunci dacă, în parțialitatea ei inerentă, se păstrează sau nu pertinentă sugestie cu privire la Napoleon, Goethe, Kant, Tolstoi, Eminescu, Don Juan, Don Quijote, Natașa Rostova, Gaiet, Lucacărul, fiul rădăcinii și fratele său rămas ouminte nouă, muzica și cinematografia ș.a.m.d.

Ida 16/905 fasc. 4

În ciuda gradului lor de aproximare, inerent metodei tipologizării și mai ales variantei sale intuitiv-escistice, ele luminează, consider, o masă de structuri complexe, pe care le vom putea mai bine înțelege apoi prin accente, și prin accente sugestii. Este și acesta un demers cognitiv, care permite aprofundări, chiar dacă postulata într-un chip jucăuș. Într-o atare elucidare a culturii și a omului, a temperamentului și a caracterului său, a biografiei și biografiei creației care îl caracterizează, sincronia primează asupra diacroniei, deși cunoștințele avizate al istoriei găsește prilejul de a implica devenirile în concomitențe, de a insinua dimensiunea "verticală" în cea "orizontală". Altfel ar fi inversat, poate, accentele; se poate și altminteri, dar se poate și în acest fel, poate precumpăni "logica" istoriei și a istoriei culturii, chiar dacă apare și riscul independenței sale (mental tipologizată) de o mai amplă și mai diversă istoricitate reală.

Impresia mea e că cel de al doilea triplet ("spiritual" nu "ontologic") beneficiază de mai multă aplecare și detalieri, devine astfel mai convingător - poate că și grație surplusului său de activism cultural; fiindcă primele trei maladii sunt mai degrabă suportate, pe oită vreme ultimele sunt provocate de către subiecții în cauză. Ne-am putea chiar întreba asupra gradului de îndreptățire a dublării unor treimi cu cealaltă, fiindcă, oricât ar nuanța lucrurile, "ahoretia" prelungește și aprofundează "horetita" ș.a.m.d. De altfel, deși Neica încearcă să se păstreze deasupra sistematizării propuse, ca stăpîn al ei imparțial, opțiunile lui sînt limpezii: o demonstrează în chip patetic mărturisirea numită "figă clinică" și inserată în capitoul despre "Ahoretia", o adevărată "nuvelă filosofică" care ne solicită, pe lângă intelect, și atitudinea simpatetică; o dovedește balanța înclinată în favoarea primului protagonist al disputei dintre "Atodetia" (refuzul individualului, maladie a culturii, a unor mari filosofi, a muzicii) și "Acantholia" (refuzul generalului, maladie a civilizației, mai ales tehnico-științifice și anglo-saxone, maladie a cinematografului); o confirmă, în final, presupunerea cu privire la dominantele

spiritului românesc, trei la număr, dintre care principale ar fi totuși "ferma blajină a așoretiei", consonanță, pentru cine are urechi de auzit, cu confesiunile anuntitei "fige olinice"...

Acest ultim capitol, care împrumută cărții și titlul ei, mi se pare a fi sumar și imperfect. Intenția lui nobilă va trebui de-abia realizată, pe cât posibil fără partizanate, explicit refuzate în carte, dar prezente printre rânduri. Subiectiv putem fi mai atacați tragediei decât comediei, "atodotiei" decât "acotheliei", lui Kant decât lui Caragiale, culturii umaniste decât civilizației tehnice, sugestiei amicale decât vizualului cinematografic, cunoașterii decât activității, cunoașterii decât viratelor de mijloc, aceste atacamente nu vor putea să nu colorare expunerea intrinsecă partizan; în măsura în care ea ține să fie totuși obiectivă, fidelă față de multitudinea obiectelor (fiindcă, la urma urmei, și oamenii devin obiecte ale interesului nostru), în măsura, mai ales, în care își propune să elaboreze un "tabel" sistematic al posibilităților și realităților de caracter și de cultură, ea va trebui să fie, totuși, cât mai dreaptă cu măsură. Această preocupată măsură dreaptă Noica o are în vedere îndobâțte - dar nu întotdeauna.

Fără cumpătii, pe de altă parte, enciclopedia este imposibilă, farmecul ei specific presupune o specifică subiectivitate, o peocete a individualității inconfundabile de stil și de gândire. Noica scrie un eseu filosofic, dar la capătul primului capitol reține cuvântul "sistematic"⁶², care-i place și-i displace, îi displace fiindcă "un gând care reușește prea bine își devine suspect singui"⁶³, devine o a gâtesc posibilă maledicte, ceea ce o-gi aduce nouitatea laelaltă cu "o imensitate de monotonică"⁶³. E limpede că nimeni nu-l îndeamnă pe autor la așa ceva,

62. Constantin Noica, Spiritul românesc în cumpătul vremii. Sans maledicte ale spiritului românesc, ed. cit., p.30.

63. Vezi p.31.

63. Vezi Influente lui Hegel în cultura română, în Tudor Vianu, Opere, vol.3, Editura Minerva, București, 1973, p.368-425.

felul lui de a fi i n-ar și opune. De vreme însă ce propensiunea către sistem și unume către un sistem dialectic a încolțit în mintea unuia trecut temeinio prin Kant și Hegel, ceea ce el va fi dovedit curînd prin Devenirea într-o ființă, de ce n-ar încerca și o sistematică și sintetică tipologizare a "ființei" în ipostaza ei autohtonă, demersă către care converg o seamă dintre eforturile sale, în domeniul filosofiei limbajului, a creației populare și culte, a istoriei propriu-zise și a celei culturale. Acest efort, răsfirat decumdată în mai multe cărți, ar putea fi desăvirgit în măsura în care ar fi patronat și, la nevoie, temperat printr-un consecvent raționalism, la care poate n-ar strica să participe și o componentă neofiluministă, nu foarte agreată de autor (ca semn al "acatholiei", în variante preventitoare sau noi), dar care îndeobște a jucat un rol de seamă în cultura română.

1.2. Povestiri despre om. Scurtă vreme după centenarul morții filosofului, Tudor Vianu șema la aprofundarea "influenței lui Hegel în cultura română", invocînd pilda unor Radu Ionescu, Eliade Rădulescu, Rogălniceanu, Măiorescu, Eminescu, Rădulescu-Motru. Că apelul său din 1933 este nou și mai actual o poate dovedi oricine, fie și numai prin trimiterea la opera de o viață a lui D.D. Roșca; după cum o poate dovedi rememorînd cîteva dintre învățăturile pe care Constantin Noica le-a decantat dintr-o îndelungă fraternitate cu opera lui Hegel, dintr-o statornică fraternizare cu Fenomenologia spiritului.

Constantin Noica numește - "Cartea omului", pe aceea după care își imaginează și alcătuiește propriile sale Povestiri despre om, după o carte a lui Hegel⁶⁴; trei le numără în realitate, o realitate armonice constrîngătoare pentru cel îndrăgostit de hegelianul tact în trei; din care însă nu ne desvîluie decît două. "Intia interpretare" din această ediție, Neobișnuita întîlnire ale conștiinței⁶⁵, este cronologic ultima și acoperă prima jumătate din cartea lui Hegel, des-

64. Constantin Noica, Povestiri despre om, după o carte a lui Hegel, Cartea Românească, București, 1980.

65. Ibidem, p.7-113.

chisindu-se rastului "la care scriem îned". "A doua interpretare", Povestea omului ca totu omeni⁶⁶, care acoperă întregul original, pare a fi fost cea dintâi întreprinsă, înainte de sau în același timp cu cea versiune "ce urmează vorset cu vorset cartea"⁶⁷ și care (putem deduce) se suprapune interpretării lăsată deosebit deaparte și numită de autor Jurnal intim al conștiinței. Între ele să ne lipsește încă versiunea care "deosebeste limpede ce este a lui Hegel și ce e doar fantomă a povestitorului"; ne stau în schimb la îndemână, repetate - o dată integral și altă dată până la jumătate - "cele două naști ale filozofiei", interiorizarea unei cărți de filozofie "ce și cum ar fi un lucru"⁶⁸, o peripeție sau un gir organizat și înfrumusețat de peripeții adevărate ale omului, trecând, într-un anumitor "dans al ideilor", din genul didactic în genul epic, într-un gen - precum Iliada - neprecizat. Până la editarea completă și definitivă a întregii lecturi realizate de Heide pe marginea aceleiași cărți hegeliene, până să se va fi oferit șansa acestei lecturi integrale și suplimentare în crăngile românești despre Hegel, să ne mulțumim cu unele sublinieri ce ni se par, de pe acum, indispensabile.

Vulnerabilitatea Povestirilor despre om poate să li se pară, uneori, învinsă din aceeași manieră de interpretare care, în ochii celorlalți, să le valdese reșita. Este vorba, anume, despre re-povestirea unei cărți fundamentale de filozofie, în chiar intima ei structură imaginată ca "povestind pășirile conștiinței", adică asemenea unei cărți de inițiere și de înțelepciune, apropiată fie intuițiilor alocturii pintetice ale culturii, fie ulterioarelor rememorări populare. Dar poate fi, care, "re-povestită", ba chiar din ughiuri felurite "re-re-povestită", cea mai savantă (și tenebroasă) carte a celui mai profesional dialectician din toate timpurile? Nu se recadu, care, date-

66. Ibidem. p.115-251.

67. Ibidem. p.117.

68. Idem.

rită așteptărilor de investigație și expunere, din sfera filosofiei în cea a "filosofemiei", adică într-o zonă a pre-filosofiei însoțite sau a filosofării neriguroase? Free generarea infumie a artei în te-ctura filosofiei, nu-i subtilă,oare, așteptăm cauzatorul științifio, demăluându-i apoi călăuzi de vulnerabilitate ai lui Abile, prin care a-o duce, în cele din urmă, la pieranie?

Răspunsul la aceste întrebări, deloc zatorine, se survine su-pănit de la oas la oas sau în funcție de situații circumscrise. În nioi un oas nu cred însă că printre variantele viabile de filosofie modernă și contemporană pot fi nesocotite cărți situate "într-o" obi-ectul interpretat și subiectul interpret, pe "muchă" de știință și ar-tă, cărți care profesază și realizează impactul artei cu știința și în ceea ce privește metodologia emuată; cu atât mai puțin, cu cât fi-losofia românească a și argumentat puțină, dar a și dovedit eficiența unui asemenea tip de filosofie. Cât privește faptul, incontestabil, că "arta", adică imaginea, metafora, parabola, sugestia, emoția, trăirea pot însoțea senzaurile, le pot proiecta în indefinit sau înveli în meguri - nu înseamnă niciodată că ele și trebuie să procedeze astfel. Impactul artei cu știința (într-o varietate până la urmă îndatorată ființei gânditor în parte) poate, dimpotrivă, din ambele direcții să favorizese împlinirea respectivelor cărți de filosofie.

Doradă și Povestirile despre ea. Ele sînt neîndoielade po-vestiri și reperiții, povești înțelepte cu multe povești înțelepte în cuprinsul lor, străvechi sau noi, culte sau populare, într-adevăr asemuibile basmului sau celor leul de basme, trînte și exprimate de oameni, popoare și vremuri; din oînd în oînd condamnate într-o isto-risire excepțională precum Zamiatologia satirului, deamă e fi raleo-terisită de oître un omîscător și interpret al oînd de excepție, cu mult mai mult decît doar "folletismului" lui Hegel, cum eu modestie se autointitulează la un moment dat. În ciuda pamfletismului sîn, dar și în cadrul lui și în acord cu el, Hegel e fost și un evident și em-ment "artist"; au spus-o mulți, în legătură cu diversele sale cărți.

cel mai răspicat și mai îndreptățit în legătură cu fenomenologia, imaginată și desfigurată "artistic" pe tot parcursul ei. Constantin Noica n-a trebuit decât să intuiească esența intrinsecă "artă" și să poartă talentul pentru a o și explicita, pentru a o transpune în gând sensibil la îndemna celor mulți.

Fenomenologia⁶⁹ e o carte grea, dificilă de urmărit și în original și în miglionea traducere a lui Virgil Bogdan. Pe cititorul ei Noica îl previne însă: "Cartea pe care o citești este despre cei mulți - și de aceea e bună"⁷⁰. Înseamnă că transpunerea bună va fi teorial cea care să poată fi citită de cit mai mulți. La temeiul Porocilor stă esența convingere morală, anume că filosofia ne aparține și că ea se cuvine mijlocită într-un fel clar și accesibil. Iar celui care va investi răbdarea și înțelegerea trebuincioasă, filosofia lui Noica - din cartea sa cea mai complicată, dar și cea mai importantă, poate - i se va deschide, în transcripția lui Noica, pe deplin inteligibilă, ca o filosofie limpede, miraculoasă în ordinea ei derivată din lume și instituită în lume, a ordinii propriu multor desordini prin care a trecut omul și asupra cărora ar merită să se dumirească.

Deși e adevărată ipoteza transunerii unor surse romantice germane în variante românești originale și prin zealisticizare, ipoteză exemplificată îndăbăte prin Eminescu și Blaga, probabil că ea ar putea fi acuză suplimentată și grație acestei treceri a Fenomenologiei într-un registru de o ea mult mai evidentă transparență. Resumând alte un esepiol inițial stufos, cu frânturi interioare și impletituri violente, în scurte și clare peragrafe, Porocirila captează prin stilul lor direct, aforistic, precis. Totul e pus în aluzie ideii care petrecesc înțepinderea, anume că Fenomenologia este "Cartea omului" și în esență prescurtării și condensării întregii sale istorii eventuale, cea plină de peripeții și tleouri ascunse. Iar Porocirila vor

69. G.V.F. Noica, Fenomenologia spiritului, traducere de Virgil Bogdan, Editura Academiei, București, 1965.

70. Constantin Noica, Porociri despre ea, după o carte a lui Noica, ed. cit., p.

să fie prescurtări ale prescurtării, condensări ale condensării, chiar cu riscul pierderii unor nuanțe și amănunte, cu riscul explicitării prea clare a unor subtexte, cu riscul deturnării câte unei demonstrații către viziunea tălmăcitorului despre cele tocmai întâmplate omului.

O carte numai în aparență elitistă, transpusă într-o altă carte care să-i lămăsească substratul realmente democratic - iată "povestea omului ca toți oamenii", cu "neobișnuitele întâmplări ale conștiinței" sale, neobișnuite și obișnuite, pentru că întâmplate celor mulți și generalizabile ca logică perfect legică. "Un om ca toți oamenii" este chiar omul obișnuit, prezent de-a lungul istoriei în numărâte exemplare, private și obștești, dedublat în bărbat și femeie, stăpîn și sclav, cu toate că i-au caracterizat psihologia și sociologia, un om ca Ghilgus, Antigona și Oedip, Don Juan sau Don Quijote, Ca Platon și Aristotel, Shakespeare, Goethe și Eminescu, Kant și însuși Hegel, oăoi neobișnuiții au și ei menirea de a tălmăci celor obișnuiți propria lor istorie, de a o condensa în câte un cifru, de a o argumenta în câte un simbol.

Știința istorismului hegelian nu este nici pe departe uitată în aceste originale rezumări, cu minime citate și multiple parafrazări, cu parenteze libere și comparații lămuritoare. Ea, știința filtrării istoriei prin istorie, a retroacțiunii conștiinței istorice asupra fazelor ei mai inconștiente sau a prospectării viitorului ei de o (să sperăm) mai nouă conștiință de sine, transpare mereu prin acest filtru al repevestirii interpretate; explicit parocă mai degrabă repevestită, dar implicit, desigur, interpretată cu acuitate, întru lămurirea celor care scrutează, laolaltă cu filozofii și cu ajutorul lor, de unde vin, ce reprezintă și încotro se îndreaptă.

Totul se ordonează potrivit cu ordinea succesivelor treimi, căutările se fac din trei în trei demaruri, prin câte "trei capitole, a trei paragrafe sau trei avizuri de gînd ale lui Hegel"⁷¹. "Conștiința" își caută drum în povestea menației (certitudinea menaibilă), pe-

71. Ibidem, p.94.

venea percepției (a lucrului) și povestea intelectului (cu forța sa-
 este proprie): trei capitole în care omul nostru mai este privit ca
 ființă privată. Istoria lui, chiar dacă mai degrabă individuală, se
 anunță în imperiul "Conștiinței de sine", ca certitudine de sine, in-
 dependență și libertate, particularizată fiecare în câte o etapă a
 unei incipiente istorii umane. Se trece la aventurile peripeții ale
 "Rațiunii", pornită să cunoască, să acționeze și să crească - potrivit
 cu Grecia antică, Evul Mediu și Renașterea. Este acesta încă un com-
 plicat joc de "măști", după care "Spiritul" implică a propriu-sine istorie
 socială, el se răscufundă în lumea etică a Antichității, scrutează
 să cultura genesei și a crizei burgheze și imaginează utopia unei vii-
 toare moralității; descrie, în fine, prin "religia artei", "religia re-
 velată" și "cunoașterea absolută" a filosofiei, ultimele sale desăvir-
 ări.

Un izvoare al înaintărilor și revenirilor istorice, în suce-
 sive dedublări și trihotomii - iată ritualul cărții lui Hegel, limpezit
 prin ritualul cărții lui Noica; prin observațiile lui cu privire la sis-
 tematica hegeliană, despre alternanța a câte trei capitole de cunoaș-
 tere cu câte trei capitole de viață și acțiune - și "ce e întrebare
 dacă Hegel și-a dat seama de această desfășurare modulată a lucruri-
 lor"⁷²; sau despre implicarea fiecărui "cerc" istoric în cel următor
 și, respectiv, retroactiva remodelare a istoriilor inferioare prin is-
 toria superioară. "Conștiința de sine", "Rațiunea" și "Spiritul", cu
 subdiviziunile lor, devin astfel istorii intercorelate ce se luminează
 reciproc, retroactiv și prospectiv, istorii mișcate în ambele direcții,
 ce efectiv înaintare și viitoare rememorare, ultima și ea pe deplin
 instituită într-o axiologie a umanului; și care, sprijinite pe "Con-
 știința", de natură privată numai într-o incipientă logică abstractă,
 înmădând apoi psihologia cu sociologia, unitar și contradictoriu -
 desigur și rescris în permanentă povestea acestui om și înțelept "om

⁷². Ibidem, p.95.

ca toți oamenii". Guncowu paranteză a lui Engels din Ludwig Feuerbach și sfârșitul filozofiei clasice germane, după care Phenomenologia spiritului "ar putea fi calificată drept o paralelă a embriologiei și a paleontologiei spiritului, o dezvoltare a conștiinței individuale pe diferitele ei trepte, concepută ca o reproducere prescurtată a treptelor pe care le-a parcurs conștiința umană de-a lungul istoriei"⁷³, mi se pare a coincide, astfel, cu ideea diriguitoare a lui Constantin Noica din ambele sale interpretări despre Hegel.

Printre dominantele lor nu se înscriu numai gândirea clară și sistematică sau, în autentic spirit hegelian înțelept, cooperarea istoriei și a muncii instituitoare de valori ca fiind situate la temelie devenirilor și afirmărilor de sine ale omului. Ele se cer completate printr-o altă constantă a meditațiilor, proprie modelului originar și dublurii sale originale, o constantă cupabilă să lămpădească ambele, inclusiv în amintitul plan posibil de controversă. Motivație este pentru Hegel cât și pentru Noica devine obținerea "universalului concret". Aceasta definește filozofia, dar și împlinirea ei în viață, laclaltă și indisolubil. Poate că axa meditațiilor din aceste Perestroiki leagă tocmai individualul și universalul. E obșesia reluată în diverse modalități, ipostaze, variante, patronind relația dintre eu și lume, transmutarea substanței în subiect, fazele conștientizării de sine. Universalul concret depășește fragmentul, paroclarul, izolarea și înstrăinarea. Abstractul e nec și schematic, conținutul în abstract e mortificatoare. Abstractul se revine depășit, rezultatul meditațiilor viabile nu poate fi decât concret, dar un concret decantat din generalități și cu vigoare universală. Constantin Noica parcurge acest drum. La urma urmei, el țintește unirea dintre "un eu ca toți oamenii" și filozof, respectiv dintre filozof și viața de toate zilele a mileniilor. Universalul concret îi oferă cheia acestei simbioze și sinteze. Nu alte este cheia apropiierilor operate între filozofie, știință și artă, la

73. Karl Marx, Friedrich Engels, Opere, vol.21, Editura Politică, București, 1965, p.269.

antipodul prea accentuatelor particularizări sau fragmentări. Noica vrea să cercetese valorile, pe verticala devenirii și pe orizontala concomitenței. Pentru el importă și logica, dar și matematica, științele naturii și cele umane, multe dintre ele de regăndit printr-o opțiune de esteticien și, în orice caz, de exprimat printr-un stil de artist. Fără a se încrede numai în filosofie, el îi acordă acestora o șansă de neînlocuit, aceea de a se reavînta mereu într-o "vânătoare a universalului" și de a lua mereu "luorurile de la început". Aventura omului se poate traduce în aventura filosofiei - și invers; căutările și înălțările lor se întevîrțesc și fraternizează, omul se tot lămură pe parcurs prin filosofie și filosofia - prin om. Iar toate acestea se potrive în strînsă legătură cu tehnicile, științele și artale, de dragul unei conștiințe vii, adîncită în concret și înălțată în universal. Nu pot fi ignorate nici filosofia, nici fenomenologia ca un model desăvîrșit al ei. Lucrul i se pare lui Noica atât de important încît îl spune la mică distanță de două ori: "O asemenea carte nu poate fi ignorată nepedepsit"⁷⁴. "E un teribil risc să ignori cartea aceasta"⁷⁵.

Ar mai fi multe de discutat în detaliu. S-ar putea recompara o mică istorie a filosofiei, sîmborînd în Liceul lui Aristotel sau în compania lui Kant și a eticii sale, cu virtuțile și servituțiile ei; o mică istorie a limbajului ca formă expresivă și compensatoare a istoriei înseși; o mică istorie a marilor artiști și a marilor lor personaje, toate subsumate petrecerilor lui Odiseu. Am putea cita fulgurante interpretare a unui personaj tipic pentru lumea burgheză de după înfrîngerea revoluției, care "fără a fi pomenit de Hegel, ni se recomandă firea: e fiul fratelui risipitor"⁷⁶, personaj străvechi de mit prin care se demarșează o dramă relativ recentă, nu în literă, ci în spiritul lui Hegel, în spiritul "Spiritului" ajuns în acest moment al ră-

74. Constantin Noica, Povestiri despre om, ed.cit., p.10.

75. Ibidem, p.13.

76. Ibidem, p.213.

sucirilor lui. Am putea medita asupra problemei problemelor, nodului gordian al omului care este: "cum să-ți măninci prăjitura și s-o și ai"⁷⁷, adică în ce fel să trăiești păstrind (cultural, spiritual, lăuntric) tot ce ai consumat, amintirea și uitarea, diversitatea și unitatea - "această înțelepciune păstrătoare"⁷⁸, în care autorul se reconstruiește integral.

I-am putea solicita, apoi, lămuriri lui Constantin Noica în privința categoricului său refuz față de substituirile triadei preferate prin "teză-antiteză-sinteză" sau prin "ființă-neființă-devenire" (oîte un "preot obioei", spune el, prin care "totul e pierdut"⁷⁹). I-am putea cîntări argumentele favorabile și nefavorabile "Iluminismului", cele din urmă parcă mai decise. Am fi în măsură să invocăm exemple de apropieri și asociații prea libere între epoci și atitudini în timp și în fond îndepărtate; ca și o anume pornire relativizantă (prelungire a cumpătării), dispusă să accepte și să amendeze cam prea multe. Am putea invoca și transcripții de gânduri hegeliene prea fidèle în spiritualismul lor, deși într-un context de obioei real și realist interpretat, atenuându-li-se din unilateralitate. Ar fi însă păcat să mărunțim perspectiva în raport cu o carte care ne cheamă patetic tocmai la lărgirea perspectivei, la înglobarea oît mai multor foste și prezente valori în orizontul nostru de oameni "ca toți oamenii".

Cheamarea li se aplică tocmai Povestirilor despre om. Autorul nu ne-o spune, oîci el se retrage modest în umbra lui Hegel, într-adevăr copleșitoare; noi știm însă bine că din el prin ea mulți și-au afirmat inconfundabila personalitate. Nu altfel a procedat Constantin Noica, a metamorfozat comentariul în text original, asupra cărui mulți se vor apleca de acum înainte, spre a-și înțelege obiectul și pentru a-l înțelege ca obiect. Obiect care, născut fiind de cineva, și-a dobîndit existență independentă. Povestitorul se retrage în umbră, ca și

77. Ibidem, p.111.

78. Idem.

79. Ibidem, p.32.

maestrul care, după Phenomenologia spiritului, s-a decise să ne mai dea Cartea logicii, Cartea naturii și Cartea istoriei. Dăscăduț el se retrage în umbra povestirii sale terminate. Care este, fiindcă s-a preventit și se povestește statornic. Să fi fost o coincidență întâmplătoare, la un convine hegelian, acest buvină cu care se încheie și prima și ultima pagină: "statornic"⁸⁰?

1.3. "Despărțirea de Goethe". "În felul cum ne despărțim de oameni devenim olt de mult îi îndrăgim"⁸¹, spune Constantin Noica în Despărțirea de Goethe; la fel ar putea spune și Alexandru Paleologu în "Despărțirea de Noica", textul său de basă din Ipoteze de lucru⁸². E violență acest termen provenit din latinescul dispartire. În filosofie la transcripție el sugerează, ca revers al confruntării, și simpatia, îndepărtarea ca modalitate a apropiării, o mișcare a lor melancolic ambivalentă. El e compus, se vede, din părți, eventual divergente și, implicit, complementare. Asupra altorva din aceste "părți" mă voi opri, de bună seamă din perspectiva întregului, aici discordia dintre Unul și Multiplul patronază ambele polemici, chiar dincolo de locul pe care vizibil îl ocupă: unitatea e arma lui Noica împotriva polarității și pluralității lui Goethe; pe ele însă le venerază Paleologu, suspectând orice sistem de reductionism dogmatic.

De aceea și este Paleologu un esciet pursănge, neîngrădit și jăcnuș, voit neglijent chiar în efortul spre rigoare, asumându-și cu desinvoltură postura de, chipurile, diletant; debatează cu o poveste despre destin, se încrede în "bunul simț" (fără a ști bine nu se poate ști bine!), citează din memorie sau, relatând întâmplarea prin care a dat peste o carte necesară, își mai deconspiră lipsa de documentare sau lipsa dispoziției de a o duce la capăt, face digresiuni,

80. Ibidem, p.5 și 250.

81. Constantin Noica, Despărțirea de Goethe, ed.cit., p.7.

82. Alexandru Paleologu, Ipoteze de lucru, Editura Cartea Românească, București, 1980, studiul Amicus Plato... sau: "Despărțirea de Noica", v.p.7-67.

mai deschizând și câte o paranteză în cadrul lor, exolamă prefațat și menden nongalant, "Doamne, dar unde am ajuns?", știind bine și unde și pentru ce a ajuns acolo. E în toate acestea o predispoziție ludică și orală, bine temperată și savant orchestrată. Paleologu scrie interesant și atrăgător, intuitiv și tăios, din oind în oind e neglijent ca să bruscane locurile comune și să ne trescască din amorteala stilului frumos, el vrea ca gândul să fie frumos, mai bine să se involbureze oit mai multe gânduri frumoase - el e spumos din conștiința (de la Hegel citire) că și spuma exprimă curentii de adîncime. Plăcerea desfășurărilor de sine, în care argumentele se ciocnesc și chiar se nasc parocă din propria voință (acel ES goethean), înseamnă dragostea pentru aparențe-apariții, nuanțe, variante și variații, temă cu variațiuni; creșo în intensitate variațiunile și se estompează tema - ca în artă indeobște! Fără nici un paradox s-ar putea spune că multiplicitatea e sistemul însuși, ca la prototipul perfect care fusese Goethe și fusese Faust. Pentru eseist, pentru artist, Multiplul este Unul, de aceea (printr-un transfer inspirat și neriguros) cel dintîi e numit, kantian, "constitutiv", iar al doilea - "regulativ": un raport de ierarhizare, oricît nu l-ar voi Alexandru Paleologu. Eseistul trece mereu la "alta", la "cealalta", fiindcă "una" se păstrează ascunsă în subtext. Intre timp, desigur, eseistul ajunge unde trebuie, fără să admită acest "trebuie" reprobabil, vrăjmag declarat prin coerctia către sistem.

Heraclitian neîncrezător în reducția și mintea elastică (= iluzie compensatoare), eseistul vrea culorarea, scintelearea, desubhiderea. Propensiunea sa liberală e mărturisită în stilul polemicii: nu agrează mercofrenogenia, intoleranța, violența, pentru el decizia și suplețea nu se exclud, refuzul unui gând poate coexistă cu acceptarea unui gânditor, cu stima și simpatia față de el. Paleologu nu conținește să-l numească pe Noica "prieten", motiv în plus pentru a nu-i accepta idei de neacceptat (reciproca e și pentru Noica valabilă). Textul e adesea irreverențios, însă atunci, sau mai ales atunci, plin de tandrețe, chiar

în sensul învățturii de la Moisa învățată, că e personalitate merită să nu fie lăudată, ci contestată. Lui Moisa îi dispărouse "geothelatria", pe Paleologu îl enervează piedestalul pe care Moisa pare a fi scum înălțat de unii grăbiți învățacei: "regimul aplauselor și îngimării nu poate fi decât neprielnic acestui incitator", "timidierile împiolează aperseperen demenului său identiv"⁸³. Asemată tandrețe a i-reverenței, confirmarea prin infirmare, și se pare a fi lucrul poate cel mai important (și actual) în Amicus Plato... sau: "Despărțirea de Moisa". Titlul complet al eseului exprimă limpede o intenție și polemici și simpatetică, bine servită apoi de "tonul care face musion". Nu de mult, la despărțirea definitivă, Paleologu l-a numit pe Marin Preda "doam", așa cum desăvirăit "doam" al literaturii ruse fusese și Pierre Besubov. Sper că va accepta să i se întoarce acest cuvânt, care lui mai cu seamă i se potrivește, într-adevăr...

Să trec încă la câteva "părți" ale neamegmentabilului, de fapt, discurs - care incită la dialog. Că nici poezia și nici, într-o mai evidentă măsură, filozofia nu ar putea fi gândite doar prin dimensiunea tragicului, și se pare o evidență, pe care nu strică să le-o reamintim "reducționistilor" (într-o proprie carte au încercat să lansez câteva talentați confrăți tineri și mai uclayi avertiment). În schimb, că nu există decât iubiri mutuale și numai cu mine egale, că iubirile ne-impărțite nu sînt iubiri ci doar încăpăținări, ar fi frumos să fie și adevărat, și nu doar o... încăpăținare a sistematizatorului, devenit subit el însuși precu "reducționist" (imi amintesc de o mai bună încăpăținare a se, dintr-un text anterior, în care luase în deridere dragostea "platoniciă"), o - pentru a-i returna ireverențios cuvintele - "iluzie, marotă, fixație, manie"⁸⁴. A-i refuzat iubirii unilaterale calitatea de iubire pe motiv (!?) că e agresivă, și se pare un "eleatism" hiperclameiscent, pe care îl desfidă tocmai mult lăudatul Dostoievski: pe oricare la el se iubeste unilateral (și agresiv), niciodată cu mine

83. Ibidem, p.10.

84. Ibidem, p.21.

egale - dar eîť de pătimaŝ! Da, desigur (pentru a reveni, în această pendulare, de la desacord la acord), nu e deloc probat faptul că "dezechilibrul e negreŝit creator", nici că echilibrul e "inevitabil steril"⁸⁵; sînt oel dintîi care sã recunoască această evidențã, legatã de insuficiența doar a dimensiunii tragice, doveditã magistral de Goethe. Îmi place accentul care conduce la operã ca obligatoriu "echilibratã în structura ei"⁸⁶, dupã cum îmi e pe ploc lauda "bunului simț" în care s-ar fi întrecut grecii (pãrerea opusã a lui Neica e o chestiune de optiõn), și, mai ales, "bunul simț ca paradox", în care nimeni altul nu se simte ca Paleologu la el acasã.

Sã convenim, totuși, că esențul este subiectiv cu bunã științã, fãi ia bunurile de unde poate și le transformã instantaneu dupã chipul și asemnarea sa. Alte cîteva texte din cartea sa dovedesc o accentuatã preocupare pentru Zarifopol⁸⁷. Or, dacã tot îl avea la îndemînã, de ce sã nu-l și opunã pe acesta lui Neica - de cam prea multe ori, ar fi Neica în drept sã spunã?! Alt exemplu. Ipoteza organcioitãții lui Faust I și Faust II (pe care o cred și eu indubitabilã) prin "sensul alchimic al poemului"⁸⁸, prin atributele lui soteriologice, printr-un fir conducãtor lãuntric de naturã ermeticã, aduce prea vizibil cu modelul inițiatie aplicat lui Sadoveanu, în cartea sa la fel de pasionantã, de cãtre Paleologu, prea vizibil pentru a nu fi, mãcar în parte, pusã în seama lui Paleologu însuși; care deseori se aratã dispus - prea dispus - de a subsuma cultura europeanã înțelepciunii orientale, chiar în situația unor filosofi cãrorã nu li se poate niciodacum pune la îndoialã înrãdãcinarea luministã și raționalistã, chiar dacã ultima transpare prin multã "violențã a rațiunii". "Spinoza și Hegel sînt spirite mistice"⁸⁹ (punct de vedere preluat), "acea ce

85. Ibidem, p.61.

86. Idem.

87. Veni Punct pe 1 la Zarifopol. Antiolacism și orestie auroralã, Precizãri necesare cu privire la Paul Zarifopol - Ibidem, p.96-143.

88. Ibidem, p.41.

89. Ibidem, p.34.

Negel înțelege prin rațiune este la Meister Eckhardt intelectul⁹⁰, "gnose alchimică adoptată de Goethe"⁹¹, "sensul hermetic, recte alchimic, al lui Faust"⁹², "gîndirea lui Nietzsche este de surse orientale (și inițiatice)"⁹³ - nu ajunge cere autorul, prin acest reducăționism, la Unul siluitor de Multiplu, adică tocmai la amputările de nume și punerea "bunului simț" între paranteze!

Cu această fără prejudecăți, Alexandru Paleologu mai și uită uneori singura pre-judecată obligatorie, a conformării la obiectul judecat. În cazul lui Faust, pe care-l cunoaște în detalii, "ipoteza de lucru" avansată de el va trebui de-abia verificată, de aceea și neîncrederea mea față de ea ar putea fi privită cu neîncredere. Nu același regim mi se pare că li se potrivește însă considerațiilor sale despre Kant, care împing de astăzi dată maniera esecistică pînă la necoștirea unor notorii distincții kantiene, invocîndu-se o singură "Critică" și numai cîteva pasaje ale ei. Opiniile personale devin cu acest prilej de-a dreptul inexacte, ca atunci cînd lui Heidegger i se obiectează că "intelectul" și "rațiunea" Kant nu le disociază și cu atât mai puțin le opune⁹⁴, sau atunci cînd se conchide că, "la Kant, am văzut, și rațiunea și puterea de judecare nu sînt decît aspecte funcționale ale intelectului ca atare"⁹⁵. La Kant așa ceva pur și simplu nu se poate vedea; "rațiunea" este la el, și în sens restrîns, o facultate a cunoașterii supraordonată intelectului, iar în sens larg, este întreaga facultate de cunoaștere superioară - de unde și titlurile primelor două "Critici", Critica rațiunii pure și Critica rațiunii practice. Sincer să fiu, nu înțeleg pentru ce se avîntă Paleologu atât de departe în polemică, periclitîndu-și argumentația. Să fie vorba că de un tribut

90. Ibidem, p.55.

91. Ibidem, p.44.

92. Ibidem, p.46.

93. Ibidem, p.14.

94. vezi Ibidem, p.52.

95. Ibidem, p.56.

pînă la momentul acesta de a se pronunța și despre ceea ce nu s-a
 prezintă autorul se compune într-o rețetă a distanțierii
 conștientă și bogată dintr-un "intelect" și "raționalism", pe lângă
 polemică sau un fel de protestantism și înțelegere în raport cu ceea ce
 se urmărește. Pentru că nu de un "solon lexical" moștenit din limbă-
 lui filozofia germană⁹⁶ este vorba. Pentru că de o dată există și
 o distanțiere, pentru că se vede că există și o conștientă. În con-
 text, "intelectual" e presupus ca echivalent al logicii și științei me-
 tiodice, raționalism, neutralitate, realitate, "raționalism" - și mai inte-
 gratoare conștientă de mine dramatică. Altfel, o altă întrebare, pe de-
 pînă îndreptățită, este aceea dacă într-adevăr în domeniul de
 raționalitate pentru un poet, eticheta neutralității intelectuale, dacă și în
 ce măsură este și o îndreptățită "înghesușă" în sugestia logico-intelectua-
 lă asupra naturii înopinate în noștră întrebare și pe lângă a-
 jungă, trebuie să se ajungă, fără îndoială, după reproducerea inten-
 ților lui Novalis. Apoi tot cu atât mai multă și se și ajunge la a-
 ceastă întrebare, cu cât - înțelegând sau Alexandru Paleologu - nu cred
 nici eu în genere dialecticilor prea transigente în favoarea unei "filoso-
 filii spirituale", a spiritului de mine, care se explorează și se a-
 profundă, în defavoarea unei filozofii "obiective", care cuprinde
 ontologie, cosmologie și, în sfârșit, sociologie în sens de ontologie
 socială; după cum - înțelegând sau Paleologu - este conștient că numai de-
 chizându-ne asupra lui și pe lângă conștientă de mine și asupra
 propriilor noastre stări și substanțe spirituale.

Ajungem astfel la o nouă întrebare: parte a conștientă
 Paleologu-Novalis (care nu mai este și o nouă "parte",
 este o structură dialectică în unanimitate și), și numai în "neobiectivitate"
 de caracter "dintr-o distanțiere tipică de gândire, în "intelectualitate"

97. Ibidem, p. 11.
 98. Ibidem, p. 12.
 99. Ibidem, p. 13.
 100. Ibidem, p. 57.
 101. Ibidem, p. 82.

si "idemismul" pe care Paleologu le atribuie lui Nozon. Ixcomp-
 clivente care, în cazul lui Paleologu înuagă - 1-ar putea Nozon re-
 plăca - este prin Genozomul receptivă a om tot și toate, "prea me-
 nesoul" raportatelor lui. În fond, care sînt raporturile adresate de
 Paleologu, în noștrii "reținuți" sau "idemismul" lui Nozon "A41-
 tudinea lui negată față de o mulțime de forme ale culturii și ale-
 tii (implicite deci și ale interioare)⁹⁷, antipatice mai puțin de "tot
 ce ține de efect, spontaneitate și imediat"⁹⁸, repudierea "imediată-
 mii" vîntului și artelor plastice, lipsa unui organ pentru comu-
 leantului sau redolu și pur, confundarea "bunului rău" cu "răul"
 oarecum (iscălită refuzate), neîncrederea, în genere, față de alimur,
 apoi elocvența "rațională" sau "intelectuală", supralicitarea unui rău
 de multiplicitate (deși reținuți inter-nit text), "o dispoziție a ampută-
 rii", care duce la disprețuirea unui bună jumătate de lume "și cel pu-
 tin cum tot atîta din cultură"⁹⁹, opoziția real-possibilă, reținuți și
 scotit la Goethe, "volința de stat" sau echilibrul compensatoriu față
 de idemismul mai puțin redoluibil ("pentru ei natura, lumea, înor-
 xile, simțurile, așa cum sînt, nu au sens"¹⁰⁰) - o "ahoretie", carență
 a determinării, ce se cere contravențivă pentru o excludență și
 scotit a epistemic, ceea ce "erose în alina" de rău și prin-un exco-
 muniție de epistemic, sistemic, sistemic, sistemic, sistemic, sistemic,
 "reținuți la limite de simțurile de impactului sistemicitate"¹⁰¹.
 Paleologu are buna intuiție de a păstra încrederea în el
 sistemică paradoxală. Căci, tot ceea ce îl reproșează lui Nozon mai și
 sistemică de imitabilitate în raport cu țara noastră de a fi, cu substa-
 nțial și determinabil. Poziția e și o caracteristică, de unde și înclina-
 recompozare de țară noastră înnoie "1-ar putea țara noastră și ar

102. Prunseles seenui reedk in acauht fragilitate, in
 echilibruu desechilibruu, in aluutuun nevole gi inuilitate a pole-
 micit. "Idonimicizile acutue fiind cu totu diferite de ale mele..."
 contrunereu devine inevitabil, dar - continuu atenui - "... alpu-
 ta, deit putuie pe thirnuu idellor filozofice, e de fapt una tempera-
 mentu..." 103, drept care repitile protagonizilor ar putea sa gi
 eade in gol. Steu fap in tute personalitate gi ou parut opune; una
 centrata asupra Unuui, alta fluida in raport cu Multiplicu, riguroasa
 ori jucusa, logic (Geometria) ori plastic, filozofica ori arto-
 tica. Acute este primul nivel al contrunictii, "de unde e amuinit 1-
 reducibilitate gi poate chiar vehementa; vehementa mai mult jucata
 decit reia..." 104, mixturage Paleologu. In cazul lui sau gi este -
 nu este insa dect acesta ar fi cazul gi in ipoteza unui raspuns al
 lui Notari

Dintre celele pretenuu sau, Paleologu laudă cu deosebire
 sebe maledicta ale episteluu contemporan. It impetuosu epistuneu, dar
 it gi atre atentie asupra unei armurii a ei, pe care, de altfel, e
 gi gi o recunoscute eluig. Cu acei pilles, intr-adevar, fap asuie
 Noteu uniterizitateu "ahoretic". Din unghiu acutet murturizant se
 agara in locu lor gi forte partizane, inuinit din Desprezarea de
 Goethe. Paleologu este cu locu poate it jucat nuu in termenii pro-
 pusi, muresc totu supurereu. It pare scandalizat de refuzu Odiseii.
 In favorea Iliadei. De cet Noteu nu neocotege, fizege, in rece
 (Intelectu) valoareu poenuu, care inu optiunel (epistelu) it se
 pare inferor caluinit. Cui pentru Noteu Odiseu se fragementeaz in
 "pianu", iar Iliada e inuuit menul Unuui nemloant. Acut punct de
 vedere a mai fote exprimat, inu din neoculu it al arel nouate, in
 Iratulu despre subiu al auturulu amoniu. It poate it neoculu uniu-

102. Ibidem, p. 65.
 103. Ibidem, p. 11.
 104. Ibidem.

terul, parteam, dar și la Paleologu și a-și putea împuși un interes
particular și unul oind celălalt totuși (fără a refuza însă,
chiar refușul nu-l este oricum în fire) în termenii unui "paleologismului",
aște de bine știuți din cartea despre Bedevanu, dar și din actuala
ea va fi despre Goethe: oclitorii, retorici, copoziții în Haden,
aventura sa "Incorore Intelectual"...

Personalitățile recunoscute mai pot fi și partizani, ceea ce
- de acord - ar trebui să fie un modus. Dar lipsesc care de tot nu-
sura din Deutsche Literatur de Goethe și lui, de pildă, expolițiile impo-
sibile operației planșo-rilelor în Kinders Erzählung vechi, în care,
prin formă și înțeles, se adreasează "dubla natură a planșoului", de
a putea conștientiza viața spirituală sau de-a o putea conștientiza-
oclitorii care, din nou, nu amănă, cum corect indică Paleologu,
epitomea Kinders Erzählung și pentru filozofie, vechi în
antimonia mentală-rational, intelectual-rational, și-nouă, Multa-
plu-ului a.e.m.d. În nuanțe ideale. Nuanțe deosebite, adevărat, plo-
turi, dar și elementare, pe care a înțeles-o în Kinders Erzählung din
cota sa filozofică și pe care acum o denunță prin Goethe, cu al său
presupus viciu elementar de a vrea să scrie tot - după cum vreau!

romani și ei scrie de a dori să scrie tot...

Nu e partizani propriu-zis, mult mai puțin, nici vorbă, și

e degențio în reformele sale, refușul unor arte sau al unor forme de
civilizație, sau al unor forme de literatură, înțelegându-se în modurile
generale "a dialectic a empiriei", pe care amvato o va accepta un
scriitor integral și integrat, cum este Paleologu, cu al dialectului.

Al unui dialectic amvato în obșar apartență-l amvato. Dar dacă o sau-

ne dintre calitățile constructive și modelatoare ale filozofiei re-
sultă din înțeles amvato mult mai puțin, care mai poate este-
odată deveni și personalitate? Dacă și împărtășește, în anumite priviri-
te, demnitate și tot personalitate? Exemple, înclinate de și înclinate
prin un totuși alse viciu deosebit "abundant"!

paralelism de epile. Un Goethe naționalist nu are, în orice caz, ipoteză mai plauzibilă decât un Goethe "antistoric", de polemici mai degrabă cu scopul presupunerii a lui Hegel, înlocuind și argumentul lui, al preexistenței unui Occident tirat în partea II, presupunerii de după forma Goetheană propagată, deosebit de puternic hegeliiană conceptuală - deși ea mai polemizează și cu sentimentul relativității obiectivei și la tot mai puțin. El suferă mai mult decât orice "degradare" artă (și estetismul) în raport cu situația dezechilibrată a filozofiei, în vîr de dilemă. Are neîndoielnic motive de supărare, motive care sînt pentru o artă mijlocitoare de la prima filozofie. O unilateralitate, care se înmoaie și se retragează, curaj, pe drumul parcurs de la țară la expunere. Am văzut cum arăta Hegel refuzul existenței unei filozofii - și o dovadă în propria sa filozofie; am arătat cum Hegel a teoretizat nevoia artei pentru și în filozofie - fapt pe care îl are artă propriu-zisă. Motoc a vădit mai aproape de modelul Hegel și al implanțării în concept, și sensibilizării, dar numai după ce reține necesarul de principii și sensibilizări la rațional. E artă importantă propriu-zisă program. Filozofia nu e "artistic" chiar și acolo unde disprețuiește artă. Chiar și aici de filozofie după poezia lui Emerson și poezia lui Goethe sînt surse poezie. Ace sînt și studiile sale despre Kant - cel pe care Emerson îl traduce și cu care Goethe se luptă în tîrziu, cu întreaga tîrziu.

În ce se ajungea din nou în tradiția dintre filozofie și artă? După ce vorbim, înțelegem, și Paleologu în finalul studiului său. "Prin filozofie nu e de înțeles, ordine ornată este a nu pricepe a-cest adăug. Prețios, mai rău arăta, fără poezie nu e de înțeles, în-ormale nașterea se ține între ele. Sînt lucrurile cele mai serioase cu putință". El se întindea apoi, "oare sînt filozofia care nu se-

zistat resourilor, care sînt cele care continuă să intereseze, să pasioneze și să se impună?" "Numai acelea care au o mare frumusețe în sine, o mare soliditate în alcătuirea lor, adică o mare valoare artistică, într-un cuvînt un mare stil". "Dacă filosofia, vreau să spun operele filosofilor, nu se validează ca artă, atunci nu contează"¹⁰⁸. E convingerea noastră comună, aceasta. A lui Paleologu, care nu se poate raporta altminteri la Sadoveanu decît ca la un filosof. A lui Noica, repetînd Phenomenologia spiritului ca pe un roman, Don Quijote - ca pe o idee, dialogurile lui Platon - ca perfectă prefigurare a unității lor.

Alexandru Paleologu știe că "cine acceptă o filosofie ca artă, trebuie s-o accepte vrînd-nevrînd și ca filosofie"¹⁰⁹. E ultimul lui cuvînt, de mare stil, frumusețe și soliditate. Printr-o mîiastră întorsătură, eseu își anulează pretextul și se păstrează text, adică operă. Atîta rămîne, esențialul: Despărțirea de Goethe. "Despărțirea de Noica". Cum ne-am mai putea despărți de ele?

+

Evidenței, potrivit căreia filosofia est știință și se cuvine să i se aplice criteriile științifice de diagnosticare, i-ar trebui adăugate recunoașterea ei ca artă, ca mod poetic de exteriorizare și de configurare. Încredințările "estetice" ale filosofiei sînt astăzi privity uneori cu suspiciune, din pricina unor variante în trecut intr-adevăr excesive, care prin subiectivism au dus la substituirea științei cu arta, a rigorii logice cu explozii metaforice, a conceptului cu imaginea, a rațiunii cu afectivitatea; și care, produse inițial din interiorul filosofiei, puteau sfîrși prin a o părăsi de dragul unor teritorii de tot "poematice". Aceste din urmă depășiri ar merita să fie și ele rediscutate, explorîndu-li-se virtuțile sau servituțile. Dincolo de ele ne mai întîmpină, însă, și "poesia" construcției filoso-

108. Alexandru Paleologu, Op. cit., p.65-66.

109. Ibidem, p.67.

fice raționale propriu-zise, adică varianta "estetică" prezintă nu numai și poate nu stă la nivelul expresiei vizibile, ci la acela al structurilor mentale lăuntrice și trudnic elaborate, cu sau fără adăsură de strălucire "epidermică".

Teama limitarea la o limită înțelegătoare valoare cognitivă, proprie filosofiei, a făcut să nu se mai ia în seamă întreaga ei valoare. Dacă filosofii ar trebui memorati numai prin "justețea" resturilor lor, spre deosebire de cele "injuste", nici n-ar mai fi cazul să-i citim pe ei, ne-am putea limita la rezumate ale acestor și numai ale acestor idei adevărate. Cine însă procedează astfel, rămâne cel mult un student silitor, superficial familiarizat cu filosofia. Căci filosofia presupune întreg procesul filosofării, mișcarea internă a tuturor desfășurărilor, construcția de ansamblu. În raport cu o idee sau alta se va putea accentua corectitudinea sau incorectitudinea ei și alții. În raport cu totalitatea ideilor va fi necesară efectiva lor totalizare, într-o lectură coerentă și completă, reconfigurând arhitectonica asamblată a ansamblului. Mă înșirăc bănuiesc că ceea ce numim și considerăm încheșată a fi perenitatea filosofilor rezidă în această integralitate a operei create de ei, dincolo de îndreptățiți judecăți paroclate asupra oște unei parocle constitutive a lor. Spun: constitutive, ceea ce indică nevoia perspectivei de ansamblu chiar în discontarea părților separate, în punerea oște unei celule sub microscop.

În epoca lor sau mai târziu s-a adevărit despre filosofi, că în unele au avut iar în altele nu au avut dreptate. În exegesele lor riguroase, comentatorii le fac de aceea dreptate, cit și cum pot. Cărțile inițiale continuă să fie încă citite, cu tot ceea ce le aparține și ceea ce nu li se mai poate extirpa. Lectura lor integrală nu poate să nu semnifice o anume valoare a lor integrală, alături de usuri în timp firești. Această valoare mi se pare precumpănitor umană și umanizatoare, în sensul unei "existențe cu tilo", existență și tilo necesare oamenilor, cizelindu-le intelectul, afectivitatea, voința, munca, întreaga nouă practică instituitoare.

O carte citită: există. Ea este împreună cu toate presupunerile sale. Dacă în patrimoniul filosofic o operă există, atunci a o numi parăntă este aproape o tautologie. Un autor ar putea să nu-i recunoască filosofiei virtuți constructiv "artistice", dar și ele sînt aproape tautologice pentru o împlinită Operă. Ideea este simplă și am formulat-o și cu alte prilejuri: Cartea care este și merită să fie, autoimpunându-se lecturii, se dovedește - vizibil sau spus - și "artistă", chiar dacă se vrea una de știință sau de filosofie. Aceasta din pricina atracției reciproce dintre arta și "autonomia cosmoidală". Orice Operă tinde către o existență miezi suficientă, care să-și depășească datele parțiale; în această existență (deloc "estetizantă", de vreme ce este receptată masiv și cu folos), Opera tinde către imanența ei "artisticitate". Aceasta se poate impune în filosofie nu numai printr-o stilistică poetică, imagistică, metaforică, dar și printr-un constructivism arhitectonic, musical, dramatic.

2. ARTA ȘI FILOSOFIE?

A. Cîteva situații

2.1. Întrebarea pe care țin să o formulez cu acest prilej are în vedere interacțiunea dintre romanul românesc contemporan și gândirea filosofică. Relație lor ar putea fi înfățișată dintr-o direcție sau dintr-alta. Filosofia accede și ea, sub diverse forme, la o artisticitate proprie ei, pe care însă am discutat-o anterior. De astă dată mă preocupă raportul invers, adică impactul realizat de roman, din interiorul său, cu filosofia. Chiar și în această direcționare, mai des invocată decît celelalte, se cuvine totuși să privim legătura cu destulă circumspecție. Fiecare domeniu își menține identitatea și chiar autonomia, nu cedează ispitei de a se transforma în altceva. Ținînd seama de acest imperativ, nu voi vorbi nici de "filosofie în roman" și nici de "roman filosofic". Voi căuta să nu forțez nota, să evit

unilateralitatea partisană. Romanul nu are cum fi privit altfel decât ca roman, ca una dintre configurările estetice care-și revendică pe drept un loc distinct în sistematizările morfologice. Autonomia nu refuză totuși captările eteronome, infuzia de materii exterioare. Dialectice vinează tocmai modul în care corpul străin se adesează unei meniri interioare: teoretic el continuă să pară străin, practic devine (sau ar fi cazul să devină) o calitate organică și indisolubilă a întregului. Problema principală constă tocmai în stabilirea măsurii inerente ce caracterizează această implicare, în circumscrierea gradului de organicitate literară atins. Dar, până la această finală și esențială judecată de valoare, contessă și cea ce am putea numi o simplă judecată de existență, privind însăși prezența unui mediat sau direct interes filosofic la romancieri. Întrebarea în legătură cu preocuparea lor, mai slabă sau mai accentuată, de a-și orienta opera într-o direcție implicit filosofică este îndreptățită, cu condiția de a nu condiționa de răspunsul afirmativ la această întrebare valoare estetică obținută. Pe scurt, romanul nu e neapărat mai bun atunci când este obsedat de filosofie decât atunci când nu este. O anume insistență în direcția respectivei presupuse "imobilizări" ar putea chiar să slăbească forța figurării artistice, deturnând-o de la menirea ei genuină. Nu e însă mai puțin adevărat că însăși despre această structură estetică "genuină" umanitatea a reușit să-și formeze, în timp, relativ alte și alte reprezentări, între care unele nu mai exclud elementul intelectual explicit și asumat. S-a întâmplat chiar, se știe bine, ca în lumina unei posibile tirzii "intelectualizării" a artelor să se fi impus și o similară retroactivă nouă receptare a unor antecedente, recolorate ale însele într-o ipostază pareă mai "abstractă" decât fuseseră inițial. Cu toată relativitatea care le caracterizează, asemenea alunecări de perspectivă (inclusiv cele orientate spre etape istorice revoluate) pot constitui semnificative neîndoieelnice ale unor orienturi de așteptare.

După cum se vede, terenul pe care pășim este deosebit de fragil. Ne vom asuma, chiar în aceste condiții, riscul unei elementare -

poate prea elementare - tipologizări, prin care să încercăm a delimita formele în care interesul filosofic coagulează sub raport românesc. În ce modalități asimilează romanul în general și romanul românesc în particular o problematică pe care s-o putem defini filosofică? Chiar de n-am reaminti decât câteva exemple notorii, și tot am face un prim pas către distingerea unor "zone filosofice" proprii experienței secolului nostru...

2.2. O variantă de natură sarcasmică, dar totuși de a-
ceea cu deosebire incitantă, ar putea fi romanul de intelapoiune (sau
ceea ce obişnuim să numim astfel). Modelul nu absentează din litera-
tura universală mai nouă, Thomas Mann cu Iosif și frații săi sau Her-
mann Hesse, autorul Jocului cu măgelele de sticlă ar putea figura
printre exemple, fapt ce pare din capul locului să indice o afinitate
electivă a respectivei tipologii cu amplele reproiectări de tip utopic-
inițiativ. Acestor asocieri nu e nefundată, deunăzi și cea mai coplegi-
toare experiență românească în materie. Este vorba, bineînțeles, de
Sadoveanu, reîntriat în ultimii ani în actualitatea criticii și a ese-
isticii noastre, între altele tocmai pe traiectoria dominantei sale de
"intelapoiune", extrapolată și asupra oitorva dintre personajele lui
memorabile. Referirile eragților la Baltagul și mai ales la Cranga
de aur probează direcția acestei relecturări. În sine, faptul că un au-
tor polivalent este redescoperit prin prisma implicațiilor lui adînci
de "filosofie practică" semnifică un anume gust al momentului cri-
tic, predispus să adopte respectivul unghi de investigație. Sadoveanu
a trecut, la un moment dat, printr-o penumbră a receptării, și din pri-
cina saturăției la care ajunsese tradiționala lui lectură "realistă".
Revalorizarea din ultimii ani s-a asociat noului punct de vedere, care a
evidențiat noi puncte de reper ale operei. O anume nevoie de intelep-
oiane, scut resimțită și în critica literară, a patronat acest specific
impact înnoitor. În același sens a lucrat, probabil, redescoperirea de
cître secolul nostru a gîndirii mitice și a particularelor ei valențe,
științifice explicate sau artistic reverberate.

De-abia de la acest punct încolo ar trebui introduse diferențierii cât mai eficiente, de pildă, între înțelepciunea personajului românesc și cea a autorului care îl patronază. Dacă Sadoveanu demonstrează omnia lor, un altfel de efort în aceeași direcție dovedește și Gălinescu-romancierul, cu toate că de astă dată autorul își domină la propriu și chiar își depășește personajele în chip programatic, nu numai în calitate de omiscient creator al lor, dar chiar ca efectiv superior lor, în combustie interioară și în echilibrare finală. Înțelepciunea promovată de el în romane privește, așadar, mai degrabă propria sa instanță emitătoare decât obiectualitățile ei, cu toate că un vădit efort de convergență vedește, mai cu seamă, arhitectul Ioside, ca alter ego recunoscut al autorului.

Cît privește prelungirea așa-numitului personaj "mitic" (uneori, pe alte meridiane - de exemplu, sudamericane - el este numit "realist-mitic"), pe care la noi în contexte moldovene l-a articulat Sadoveanu, în spațiul imaginar munten-dobrogean-dunărean Ștefan Bănuțescu este pe cale să a-i de o ființă nouă în tetralogia sa Cartea milionarului, din care cel dintâi volum îndreptățește speranța într-o nouă "carte de înțelepciune" a literaturii române.

2.3. S-a vorbit deseori despre romanul de idei sau chiar despre romanul intelectual, cu referire la Montele vrăjii sau Falsificatorii de bani, la Străinuți sau Greșta etc. - printre clasicii nașterii respective fiind în mod constant situat și Camil Petrescu, din Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, dar mai ales din Fatul lui Procop. Asemănă căle a romanului nu a fost abandonată nici în ultimele decenii, cu toate că autorii nu s-au angajat pe ea cu aceeași hotărâre precum predecesorii lor interbelici. Aici și-a spus cuvîntul nu doar dificultatea de a atinge un concorescent nivel practic de intelectualitate și de talent - dar și o oarecare suspiciune de principiu în raport cu putința atingerii acestui obiectiv. Întrebarea, dacă articulațiilor de idei li s-a asigurat o transmutare artistică intru te-

tul convingătoare, s-a pus chiar în legătură cu împliniri notorii, odată trecerea timpului a mai erodat câte ceva din acuitatea inițială a operelor, tocmai în măsura în care ideea sa atare a devenit mai familiară sau a încetat să stîrnească un interes nou (după care, ce-i drept, s-a mai și putut revigora, cînd și cînd). Pericolul "usurii de idei", după exemplul usurii morale pe care o atribuim tehnicilor materiale, a fost surprins și în cazul unor romane bune sau care inițial au stîrnit vîlvă tocmai datorită ideilor lor, pe atunci noi și presopete, paradoxale sau șocante. Sub raportul ideilor, și forța percutanță a romanelor lui Camil Petrescu a fost la început mai mare decît după trecerea unor decenii. În perimetrul autohton, Camil Petrescu a experimentat însă cu succes o cale încă neîntîlnită, cu o explozivitate și accentuată substanță intelectuală a dezbaterilor - chiar decît în discuțiile purtate în acel presupunător cadru erotic dintr-o "ultimă neap-te de dragoste" sau "într-o după-amiază de august" hotărîtoare rămîne funcția lor romanească. Romanele rămîn romane, cum și dramele se păstrează drame, și poate că tribulațiile de idei ale acestora din urmă s-au dovedit, în cazul autorului nostru, în anumite privințe mai rezistente la trecerea timpului.

Dintre autorii mai apropiați nouă în timp, tipologia camil-petresciană cu deosebire a ținut s-a reinventa, în proprii săi termeni, Alexandru Ivasiuc. Este, de altminteri, demă de tot interesul polemică dintre critici cu privire la înfișetarea valorilor pe care ar fi cazul s-o acordăm scrierilor sale mai "concrete" sau celor, dimpotrivă, mai "abstracte". În virtutea unor criterii mai tradiționale argumentează unii superioritatea romanelor scrise după mai bine știutele canoane ale genului, cu situații, conflicte și personaje conturate. Alții sînt însă de părere că tocmai romanele sale arate programatic "pe idei" și urmărindu-le cu obstință sînt nu numai sub raport formal cele mai interesante, dar și cele mai perene în plan valoric - ceea ce, dacă s-ar dovedi adevărat, ar răsturna ipoteza privitoare la uzura ideilor explicate ale unui roman înaintea altor componente ale sale...

2.4. Am putea identifica, apoi, tentative străine și românești de abordare mai deschisă a unei problematice filosofice, fie prin proprii gânduri, fie prin gândurile personajelor de roman.

Poate că la nici un alt romancier român contemporan acest meumet orgoliu nu s-a manifestat atât de programatic ca la Marin Prada. Dacă romanele lui convențional considerate "rurale", "țărmănești", au pornit de la o difuză implicare în comportament și în decizii a unor înțelepciuni de tipul unor "filosofeme", ultimele lui romane, de tip "urban", "cittadin" - ca și volumele publicistice din aceeași perioadă - au preferat o saturație, în tot mai mare măsură, de confruntări și debateri propriu-zis filosofice, nu o dată cu invocarea unor celebri filosofi și discutarea concepțiilor lor. S-ar putea emite ipoteza unei anume acțiuni compensatoare în raport cu transparente complexe biografice, neîndrăptărite și totuși de mare incitante. Dar, nu investigarea psihanalitică ne interesează acum, oricât ar fi ea de relevantă în situația altor scriitori sau artiști, ci rezultatul palpabil al propensiunii discutate. Ea este din ce în ce mai evidentă, și în ultimele romane au adevărat obsesivă. Delirul ține să articuleze o filosofie a istoriei, polemică la adresa lui Tolstoi. Cel mai iubit dintre pământeni își alege ca personaj principal un filosof profesionist, preocupat în activitatea sa didactică, dar și în gândurile lui intime, de soluționarea dărmătoare și crucialele interogații filosofice, de la cele de ontologie până la cele de sociologie. Nu întotdeauna pasajele respective au o coerență deplină, de pildă, cele referitoare la gnoză și la efortul eroului de a obține o revigorare a unor intructive inactuale puncte de vedere - integral sau parțial - filosofice. Ar fi de suspectat o insuficiență profesionalitate a celui preocupat de profesia unui profesor de filosofie. Am comite însă o eroare dacă ne-am rezuma la aceste deficiențe sau neîmpliniri. Constantin Noica a elogiat în textul său Nietzsche văzut de Marin Prada¹¹⁰ critica aplicată de romancierul

110. V. Timpul n-a mai avut răbdare, Editura Cartea Românească, București, 1981, p.265-268.

român filosofului german și adepților lui; și tot el a îndemnat la o analiză temeinică a mai multor intuiții exacte și profunde ale lui Preda cu privire la diverși filosofi: "Toate disonțiile filosofice din Cel mai iubit dintre pământeni, al căror timbru și a căror substanță ar putea face invidia unui specialist (dacă există specialiști și în această materie) ar merita să fie cercetate, laolaltă cu atâtea reflecții din alte opere, pentru ele însele, ca și pentru caracterul lor de document uman"¹¹¹. Voi încerca și eu, mai încolo, o depistare a interesului manifestat de către romancieri față de Spinoza - un adevărat leitmotiv al ultimelor sale cărți. Causa acestei fascinații ar putea să fie și ea de ordin biografic, ca față de o viață exemplar dăruită gîfuirii sigiloeasă a unui sistem de o perfecțiune geometrică. Oricum însă, Preda face transferul de la omul Spinoza la gînditorul Spinoza, la fundamentalele sale precepte de ontologie și morală, în perspectiva cărora ar putea fi reorînduite și alte vieți scotite exemplare. Cît privește neacceptarea nietzscheanismului și antidotul preconizat față de Dionisos, m-am referit la ele în cadrul unui mai vechi fragment despre Marin Preda¹¹².

Un alt caz de, poate, și mai orgoliosă înstăpînire asupra unor teritorii explicit filosofice ne oferă Nicolae Breban. Autorul și-a deconspirat în dese rînduri atașamentul față de un Dostoievski sau Nietzsche, ceea ce a și fost remarcat de la primele lui romane și s-a accentuat în cele ulterioare. Deada cea mai solutantă a impactului programatic cu filosofia o oferă Bunavestire, mai ales în cea de a doua jumătate a sa, în legătură cu expansionismul manifestat de către pînă atunci unulul său personaj principal, inclusiv în planul ideilor profesate. S-ar putea invoca și aici insatisfacția pe care ne-o produce indeosebi această a doua parte a romanului, mai pretențioasă, dar mai confuză decît prima. Intr-adevăr, se lasă greu deghiecat ceea ce

111. Ibidem, p.268.

112. Ion Ianoși, Secolul nostru cel de toate zilele, Editura Cartea Românească, București, 1980, p.206-211.

urmărește cu exactitate autorul: poate, descrierea degradării unor idealuri la origine minore și exacerbate pe parcurs; sau poate, descrierea speculii oricărei ideologii și filosofii de proveniență și de esență filistină. Dacă este însă vorba despre așa ceva, atunci transferurile ce-ți pot veni în minte se dovedesc a fi destul de neconvingătoare, și în ceea ce privește programele false "mintuite" din trecut, și în ceea ce privește ulterioarele lor variante presupuse. Persistă în orice suspiciunea că autorul însuși nu și-a limpezit până la capăt intenția. De aceea, oricât de umflat și de extrapolat pe parcurs - sau poate că tocmai de aceea -, diagnosticul lui rămâne celăș. Am proceda însă din nou eronat dacă, după constatarea decalajului dintre pretenție și realizare, efortului vădit programatic depus în această direcție nu i-am acordat atenție. Gărențele artistice, care țin de o aberdere românească deschisă a filosofiei, nu îndreptățesc ignorarea respectivelor tentative, experimentate sub imperativul recunoașterii lor actualități. Luciditatea critică nu merită a fi confundată cu suficiența reflexivă față de întreprinderi relativ noi, în concordanță cu vremea și cu unele dintre căutările lor estetice.

2.5. De la explicit să revenim la implicit, la ceea mai difuză, dar mai dem intilnită răsfîngere în roman a problematicei filosofice, a cărei discernare e îngreuiată tocmai de "globalitate". Orice roman "pune probleme". Care este însă nivelul exact de la care ele atestă o prezență filosofică relativ distinctă în cadrul desfășurărilor de idei? Interesul istoric poate crește până la densitatea unei "filosofii a istoriei", preocupările sociale și sociologice, în genere indispensabile, pot coagula într-o aproape "filosofie socială". Dincolo de compartimente, se decantează astfel ceva în genul unei "filosofii a vieții", o specifică meditație asupra existenței, care - dacă e să-i surprindem nucleul - pune lumea în chestiune. Într-un spațiu și timp delimitate, conform cerințelor dintr-un roman, ajungem astfel la fundamentale interogații existențiale, într-un mod mai explicit și poten-

țat decât în alte romane excelente. Așa se întâmplă cu Moby Dick sau Condiția umană, cel din urmă și cu avantajul de a introduce în circuit sintagma exactă de care avem nevoie în asemenea situații. Pădurea spin-
surătorilor ar fi un posibil exemplu românesc pentru tipologia dată, in-
trucîtva interferată cu cele anterior pomenite, dar intrucîtva diferi-
tă și de romanul "inițiativ", și de cel "de idei", și de cel "filoso-
fic". Ar fi vorba, repet, de cărți care repun în chestiune lumea, des-
tinul omului, prin prisma unor confruntări fundamentale. Abstracție
făcînd de velleitarii atrași de gesticulații "existențiale" sau chiar
"existențialiste", dintre recentele noastre romane, pe cît de indirect
tot pe atît de pregnant filosofice în accepțiunea dată, am putea numi -
cu titlu exemplificator - Lumea în două zile, Insotitorul, Revelion.
Și George Bălăiță, și Constantin Toiu, și Paul Georgescu - dar și
alții - experimentează în mai toate romanele lor această variantă, ca
mai aptă de a fi urmată de către un romanier, oferind din capul locu-
lui șanse sporite de adăvărare artistică. Să nu supralicităm însă nici
cu acest prilej permeabilitatea la idei a materialului astfel prelun-
orat, intrucît artistul, chiar în calitatea lui de artist trebuie să
posede și să probeze un înalt grad de problematizare a lumii descrise
și, de fapt, inventate de el. Fără a fi neapărat un cunoscător profe-
sionist al filosofiei, se cuvine să aibă deosebite aptitudini de gin-
dire filosofică încorporată și încorporabilă, să beneficieze de darul
de a soliciți viații și omului destăinuiri esențiale, de a le constrin-
ge la mărturisiri copleșitoare: un dar care nu este ușor de dobîndit
și de cizelat, inclusiv de către personalități însestrate cu multe alte
calități.

2.6. Avertismentul de la care am pornit a bine să fie cu și
mai multă stăruință reamintit în final. Pe de o parte, tipurile mai
sus stabilite nu au granițe certe prin care să se delimiteze între ele,
iar pe de altă parte, nici în totalitatea lor ele nu dau un corp intru-
totul distinct de restul romanelor de valoare. Fiecare subolană comu-

nici și cu altele sau se interferează cu ele, așa încât o aceeași carte și-ar putea găsi în același timp locul în mai multe dintre ele. Nici în întregime, respectiv "clasă" nu are o identitate perfectă, drept care am și evitat formula de "roman filosofic", prea pretențioasă și lezată de suspănat de inaderență estetică preocupată de Orlinescu în cazul "romanelor lirice", de alții în situația "romanului esențial" ș. a.m.d. Cu și esențial, filosofia ar putea ajunge și ea în postura de a fi portea de fier a lumii (sau invers), de a fi efectiv un corp străin, efectiv neîncorporat din artă. Prima și ultima noastră cerință mireasă artei rămâne, desigur, aceea că ea să rămână artă. Între acestea încep și seceri sfârșit încap totuși multe, inclusiv un mod particular al artistului - pe care de ce nu l-am numi filosofic? - de a se detașa de efemer, de a se ridica deasupra unor aspecte neînsemnate ale vieții, de preocupări minore, un anumit mod al său mai larg și mai profund de a procedea la reconstrucția artistică a existenței (aceasta s-ar putea chiar interfera cu anumite curente ale filosofiei propriu-zise, de la stoicism până la existențialism). Romaniciorul visător mereu elevația către ceea ce lui, ca romanicior, i se pare decisiv. Până la urmă nu morale lui contesează și aici măcar ideile pe care le pune în acțiune, ei potoul din ele și de dincolo de ele, haloul problematic și problematizator al întregii țesături. Cu toate tentațiile care îl faceră de atât de multă vreme ca gen într-adevăr proteic, romanul își păstrează identitatea. Dar această identitate rezultă și din amestecul multor neidentități. Nesubstituibil și indestructibil, romanul pledează pentru joncțiunea liberă dintre valori. El, romanul, este în toate felurile. Dintre acestea, am încercat surprinderea unui anumit fel particular de a fi - fără să uităm felul individual de a fi al fiecărui fapt autentic de artă: oăci, în cele din urmă, forța creatoare unică a romaniciorului e răspunzătoare pentru romanul său nepereche.

B. Un exemplu

În ultimele sale cărți, Marin Preda a fost tot mai mărturisit fascinat de viața și învățătura citorva mari filosofi. Romanul său de adică a chiar povestea unui filosof imaginar, care aduce mereu vorba despre filosofi reali. Unii s-au întrebat cât era de îndreptățită memoria, vocația lui Victor Petrini, dacă nu cumva ar fi fost mai justificat pentru el să păstreze pasiunea pentru istorie a lui Ștefan, din romanul anterior, Delirul. Alții au constatat relativa separație a ideilor enunțate de imaginile propriu-zis artistice, scăzuta lor interacțiune și organicitate. Imprejurarea din urmă înlesnește discutarea detașată a concepțiilor enunțate. Cât privește opțiunea dintii, ea își păstrează atât semnificația în biografia romancierului, cât și însemnătatea în viața culturală, chiar în eventualitatea finalizării sale imperfecte.

Așa stînd lucrurile, să ne întrebăm, mai întâi, asupra cercului de filosofi față de care Marin Preda a arătat o preocupare constantă. Convențional, ei ar putea fi împărțiți în două grupuri: unii care nu-i dădeau liniște (prin chiar neliniștea ce le este proprie), dar de care se tot străduia să se delimiteze; și alții în care se încredea cu reușind performanțe decantării seninătății finale chiar din dramele sau tragediile cele mai acute. În prima categorie ar intra un Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, cu o tot mai decisă polemică în cadrul raportărilor pro și contra, dominantă în raport cu Nietzsche; în cea de a doua ar putea fi incluși un Sokrates, Descartes, Spinoza, cu adesiuni mărturisite. Ar fi poate mai exact dacă am spune că pe cei dintii, Preda i-a scotit seismografii unor conflagrații viitoare, pe cei de visionari tot pe atât de terifiți; față de ei limanul salvator - dintr-un mai îndepărtat trecut proiectat asupra unui mai îndepărtat viitor - îl vedea configurat de filosofi mai încrezători în destinul rațiunii și al universului. Este aceasta o cesură asemănătoare cu raportarea față de Dostoevski și Tolstoi, unul venerat pentru extrac-

dinarul diagnostic al surprizilor pe care de a se produce, altul iubit (și ea ginditor!) pentru șansa de înșănătoșire oferită, printre cele mai grave încercări, sieși și celorlalți.

Iubirea, de la sensul ei particular până la cel general, ne întâmpină la "cel din urmă Preda" ca principală propensiune umanizatoare. Finalmente, prin prisma ei se cuvine privită și "partea" filosofică, distinctă sau organică, a ultimului său roman, Cel mai iubit dintre pământeni. Scara valorilor filosofice direct afirmate, pentru înșeși perspectiva afirmativă pe care o conțin, se află într-o proporționalitate directă cu acea greu încercată iubire, la care și măiestria conceptelor și conceptualizărilor trebuiau să fi parvenit în viața și în gândirea lor. Este motivul pentru care ne-am permis parafrazarea titlului acestui roman, în bivalentul său sens inițial, ironic și serios, și am vorbi despre "cel mai iubit dintre filosofi" - în care propunem să-l identificăm pe Spinoza, imaginat de romancier ca posibil prototip al avaturilor lui Petrini în planul existenței și - intrinsec - în planul esențelor spre care el năsuiește...

Pentru a sugera o anumită comunitate de concepție dintre personaj și autor, să comparăm mai întâi câteva fragmente ale romanului cu altele, surprinzător de asemănătoare, din cărți cu caracter memorialistic și confesiv. Printre leitmotivale adolescenței lui Petrini se numără, ne amintim, pierderea credinței în Dumnezeu și într-o viață viitoare. Tânărul de optzecișase ani se întreabă ce este pământul, de vreme ce Dumnezeu "ne lasă liberi și în fața virtuții și în a plăcutului"¹¹³, el accede înăuntru la "sentimentul eternității fără religie", simte o jubilațiune liniștită că e liber de credință și nu-l ispitește nici un înhel de a săvârși (dostoevskian - se precizează) ceva nepermis. În acest context apare și delimitarea de o postulare prea raționalizată asupra lui Dumnezeu și asupra omului. Pe erou îl pufnește risul "citind filosofi care aveau trufia de a demonstra existența lui

¹¹³. Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, Editura Cartea Românească, București, 1980, vol. I, p. 26.

Dumnezeu pe cale rațională, ba chiar de a pune carecare ordine în viața noastră efectivă, precum Mendeleev în elemente /.../”¹¹⁴. Cum să poți însă demonstra indemonstrabilul? Interesant este că în cartea lui Florin Mugur Convorbiri cu Marin Preda, romancierul enunță exact același gând, ca pe al său propriu: “/.../ majoritatea filosofilor se mulțumesc să accepte natura umană și, acceptând-o, încearcă s-o explice și să stabilească un fel de tabel al lui Mendeleev al comportărilor morale.”¹¹⁵. Cine sînt cei vizati, nu ni se spune. Dar, avînd în vedere rigoarea geometrică a clasificărilor din Despre originea și natura sentimentelor, partea a treia a eticii¹¹⁶, ar putea foarte bine fi vorba (cel mai bine, în lumina începutului pasajului citat din roman) despre Spinoza.

Dar să invocăm un exemplu neîndoios. Într-o meditație deosebit de importantă din Viața sa o pradă, Marin Preda i se împotrivesc te convingător lui Nietzsche cu sprijinul citorva gânditori ce i se par de superioară moralitate, printre care Spinoza ocupă un loc privilegiat. “Spinoza, în singurătatea sa unde plefuis lentile ca să-și cîștige existența, a fost mult mai liniștit decît Nietzsche și mai profund, fiindcă a fost mai adînc lovit: renunțînd la religia sa ca să poată trăi cu fata iubită, i s-a cerut să treacă la religia ei. A răspuns: n-am renunțat la o religie ca să trec la alta, ci am renunțat la orice religie. A pierdut totul, ai săi l-au blestemat și l-au izgonit din comunitatea lor, ceilalți nu l-au primit. Senin, l-a corectat pe nazarinul mai modest dar mai convingător, ura nu poate fi învinsă prin simpla iubire, ci printr-o iubire mai puternică decît ura”¹¹⁷. Concluzia de aici coincide întocmai cu cea finală din roman, sintetizată în exclamația

114. Ibidem, p.13.

115. Florin Mugur, Convorbiri cu Marin Preda, Editura Albatros, București, 1973, p.226.

116. v. Baruch Spinoza, Etica (trad. Alexandru Ponișou), Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, p.162-172.

117. Marin Preda, Viața sa o pradă, Editura Albatros, București, 1977, p.310.

de odio a lui Petrinî (a lui Marin Preda): "doamă dragoste nu e, nimic nu e!"¹¹⁸. Coincidența cea mai frapantă o găsim însă în relatarea pe care, în roman, Vaintrub o face Matildei: "Doamnă, aice Vaintrub, permiteți-mi să vă spun o mică poveste. Unui băiat, un evreu din Amsterdam, i se cere, ca să poată să se căsătorească, de către părinții fetei, să renunțe la religia lui. Băiatul s-a gândit așa, dacă religia mă împiedică să mă căsătoresc cu fata iubită, atunci nu e bună. Și a renunțat. Eu mai spun că în urma acestui act a fost isgonit din comunitatea sa și blestemat. Acest blestem numai dacă îl citești și ți se face frig, dar să-l mai și auzi fiind în cauză, înconjurat de mii-marii comunității în sinagogă. Totuși, băiatul nu s-a speriat și s-a dus și i-a spus fetei și părinților ei: sînt un om liber, putem să ne căsătorim. Dar părinții i-au spus: da, foarte bine, dar acum trebuie să treci la creștinism. Cum o să intre fata noastră cu tine în biserică, dacă tu ești păgîn? Ascultați, le-a răspuns băiatul, eu n-am renunțat la religia mea ca să trec la alta. Eu am renunțat la orice fel de religie, fără să înțeleg prin asta să cred în Dumnezeu. Atunci i s-a răspuns că altfel nu se poate. Și căsătoria n-a mai avut loc. Băiatul s-a retras atunci într-un sat la marginea orașului, a început să șlefuiască lentile să aibă din ce trăi și a renunțat și la gândul de a fi fericit cu o fată. A început să scrie și a ajuns unul din cei mai mari filosofi ai lumii. A murit pe la patruzeci de ani și ceva din pricina prafului de lentile"¹¹⁹.

Să nu ne formalizăm pentru trecerea în cheie anecdotică a unui conflict de principii. Referirea la el există, iar relativa lui estompare o compensează contextul anterior citatei renunțări a lui Victor Petrinî la oredința mamei sale. "Sentimentul eternității fără religie" este exact cel dobîndit de Spinoza în singurătatea asumată după excomunicare; ca și senine jubilațiuni în fața unei naturi care

¹¹⁸. Marin Preda, Cel mai iubit dintre pămînteni, ed.cit., vol.III, p.333.

¹¹⁹. Marin Preda, Op.cit., vol.I, p.432-433.

prin existența ei euroleonească orice limitată categorisire a ei, inclusiv în termeni sentimentali. Petrini parvine la o raportare asemănătoare. El obține un sentiment de pace lăuntrică și de diminuare a obsesiilor în mijlocul naturii: "sintem mai mici decât vasta natură dar și mai mari când ne contopim cu ea, fiindcă știm /.../"¹²⁰. Așintăm și ulterior la "plimbarea în libertate"¹²¹ a lui Petrini. Care, mai apoi, speră într-o voluptoasă apropiere de Marea taină, în stare să-l ajute să vadă "justa măsură a lucrurilor, sădărnicioie pasiunilor, amintea conflictelor în care trăim înoleștați /.../"¹²². Cu această temă se interferează o alta, intenată încă în primul volum într-o discuție cu Ion Miu, în care acesta îi reproșează că predarea abecedarului nu e poziția cea mai potrivită de pe care să înțelegi lumea în care trăiești. "De ce nu? - replică Viotor - Spinoza a glefuit lentile, iar Jean-Jacques Rousseau a copiat note muzicale până la sfârșitul vieții". La care Miu, iarăși: "Spinoza a murit din privirea acestor lentile la patruzeci de ani"¹²³. Acum, în volumul al treilea, citim: "Aveam lentilele mele ca și Spinoza (mai puțin praful din glefuirea lor care îi adusese moartea în plină maturitate), cifrele și registrele de contabilitate care n-aveau în ele nimic nou, aveam, ca și Rousseau, notele mele de copiat, rău plătite, ca și ale aceluia, dar nu mai puțin decât erau plătiți alți umenici. Si aveam orașul meu, cu frumoasele lui dealuri și amețitoarele păduri /.../"¹²⁴. Si desoric Marea taină prin care înțelege o relație cu natura cu totul alta decât cea sentimentală, care nu se ține de parter și corotire, o relație bărbătească și lucidă, a cărei libertate deznădăjduită și triumfătoare nu nesocotește realitățile ampre prin rigorile lor. "De aici venea libertatea mea: descoperind moartea și trăind cu intensitate scurgera armonioasă

120. Ibidem, p.33.

121. Ibidem, p.179.

122. Op.cit., vol.III, p.12-13.

123. Op.cit., vol.I, p.300.

124. Op.cit., vol.III, p.13.

a clipei, mă eliberam de iluzia fraternității cu natura, iluzia sufletelor rănite... Nu, natura nu putea fi pentru noi, cei care lucram în mijlocul ei, decât un frumos mormânt¹²⁵ - după care se aduce vorba despre Sorate. Totul fusese prestabilit prin enunțul cu care debutase romanul, tot atât de esențial ca și cel de încheiere, în plus spinozian prin excelență: "Moartea e un fenomen simplu în natură, numai oamenii îl fac înspăimântător"¹²⁶. Nici refuzul sentimentalității nu exclude nevoia de natură, nici absența meralizării nu interzice adevărata morală - dimpotrivă. După toate paharele de encută golite până la fund, Petrini ajunge la "acceptarea fără censură a ceea ce simtem" căci "nu putem să fim ce nu simtem", și "nu de-aia ne-am născut, ca să luptăm cu noi înșine, ci să trăim conform propriei noastre firi, bună sau rea"¹²⁷. O necenzurare potrivit cu care se va dovedi cât de bună ne este firea, și cât de virtuoasă, fiindcă în descoperita și cucerita libertate ea nu se mai înouă în mărunte păcate presupuse, iar în liniștita ei jubilațiune nu o mai ispitește imboldul de a săvârși ceva nepermis. Nu încape îndoială că această recunoaștere finală a unei existențe superioare, sieși suficiente, fidelă și obliduită, răsfinge și ea un orimpei din gândurile spinoziane, scouri ale unuia care, mai adînc levit, a știut să descopere o lumină mai puternică, și care și-a estigmat subzistența prin gîlfuitul lentilelor, pentru că, vorba lui Hegel, îl preocupa lumina.

În acest fel se limpezeste simbolic gîlfuitorul de lentile, atât de obsesiv și pentru Petrini și pentru Preda. Ea coincide formulei lui Camil Petrescu, citată într-o ușor modificată variantă: "Cîtă luciditate, atîta suferință"¹²⁸ - care ar putea fi înăd și răsturnată, cu tîgîul îndreptat către luciditate. Ce primenă într-o conformare la biografia lui Spinoza? Risoul de a muri în plină maturitate, sau posi-

125. *Ibidem*, p.14.

126. *Op.cit.*, vol.I, p.7.

127. *Op.cit.*, vol.III, p.328.

128. *Op.cit.*, vol.I, p.63.

ția liberă pe care filosoful o poate dobîndi chiar prin cotidiană muncă, prin suplimentarea fizică a trudelor sale spirituale? Dar care este, de fapt, rezultatul acestor elaborări trudnice? - ar fi întrebarea pe care s-ar cuveni să ne-o formulăm în continuare, pentru a întregi analiza.

"Cum se împacă însă ideea armoniei conștiinței noastre cu cosmosul, din prima mea carte, cu ideea apariției erei ticăloșilor, din a doua /.../"¹²⁹, se scrutează Victor Petrini, exprimîndu-și speranța că cea dintîi, Unora, va fi actuală în clipa cînd dominația ticăloșilor va determina o resecție a partizanilor vechilor valori. Este limpede că, în lumina distincției noastre inițiale, a doua carte este cea în care, în raport cu prezentul tulburat al acestui secol, e valorificată mai degrabă negtenirea unui Dostoievski sau Nietzsche, pe cîtă vreme prima carte imaginează o utopie viitoare tocmai în temeiul unor valori străvechi, între care, a celui iarăși să ne întrebăm, nu curva sugestii ale lui Spinoza ocupă și ele un loc important?!

Să nu ne înșurcăm - repet - în posibile obiceiuri la adresa titlului acelei prime cărți și a numitei sale adrese istorice: e puțin probabil ca Petrini să-și fi putut preda cursul despre gnostici, după cum legăturile învățăturii sale cu aceștia apar destul de palide. În învățatura sa atare este utopică, ea încearcă resarticularii unei credințe de după desprinderea de toate religiile existente, care pînă la urmă ni se înfățișează mai degrabă ca un fel de panteism, situat în intenție dincolo de materialism și idealism, aglutinînd o dominantă laică în spiritualismul său. Căci în primul volum al nomenului citeva poezii laice detegabile prin care ne putem face o idee cît de cît exactă asupra acestui proiect filosofic. Iată-le:

"I-am spus că poate un en voi fi student și că ne putem căsători, o să fiu profesor, și aveam de gînd să fac o carieră universitară și că mă pasiona filosofia, aveam ceva de spus în acest domeniu și anume să elisim din filosofie etica bazată pe ideea de Dumnezeu și să

¹²⁹. Op. cit., vol. II, p. 368.

aduc în locul ei cunoașterea pe baza descoperirilor științifice. O nouă gnoză care să redea integritatea conștiinței umane în fața universului, fără conștiința disperată, care se vîntură acum în Europa, zguduită de un dans bizar din secolul trecut, spiritualizat la extrem, dar lipsit de forță vitală /.../. Și, după o referire suplimentară la Dostoievski, potrivit cu care conștiința nu e dublă și nu se scindează: "Conștiința e unitară, dar, ca și în natură, ea este zgîlțită fiind de furtuni și cataclisme, fiind invadată de înșenînări miraculoase"¹³⁰.

"Pînă atunci aveam de lucru: să-mi iau doctoratul, să intru în învățămîntul superior și să-mi încep lucrarea mea de filosofie asupra caracterului unitar al conștiinței umane și a reintegrării ei într-un univers în care spiritul este prezent în mod egal în tot ce există, într-un om ca și într-un cărbun"¹³¹.

În sfîrșit, pasajul cel mai important de la finele volumului întii, în care, după invocarea celebrului principiu cartezian, se spune: "Asta ar însemna că dacă există gîndire în univers, trebuia să ne abținem s-o opunem materiei, să nu mai credem în această dualitate, care presupune o natură scisionată, care ar face de neînțeles postulatul: gîndesc în coames, pentru că eu gîndesc, postulatul de nerepans... Reacția studenților mei e venit la ora următoare, cu o grămadă de întrebări și cu priviri care ardeau de curiozitate. Care ar fi atunci raportul dintre spirit și materie? Totul e spirit, le-am răspuns. Asta înseamnă că spiritul creează materia? Își creează o aparență, le-am răspuns. Universul în ansamblul său este conștient de sine. Atunci ce este spiritul? Este conștiința cosmică. Ce este o conștiință? Și intru-cît o nouă gnoză ar putea deveni religie? Orice religie, le-am răspuns, își propune o minuire a omului. O nouă gnoză, pornind de la descoperirile științifice, ar elibera omul de teama, de neliniștea cosmică, într-o lume în care Dumnezeuul îmbătînit nu-i mai poate alunga singurătatea sa înspăimîntătoare în fața unui univers de carton care pare

130. Op.cit., vol.I, p.43.

131. Ibidem, p.83.

absurd. Înțelegând că universul sîntem noi înșine, putem, prin inteligență, înțelege că nu murim niciodată. Cîndind oeamie, ne salvăm chiar prin el, prin univers, care ne-ar deveni familiar și eternitatea lui ni s-ar transmite, deși știm că într-o zi vom muri totuși /.../"¹³².

Schița unei viziuni, întreruptă pe parcursul elaborării (părăsită, ca atare, și de către romancier), ni se desvăluie totuși, măcar în intențiile sale. Este vorba despre un proiect fantazist de minuire, într-o lume în care "Dumnezeu a murit" și în care nici o religie propriu-zisă nu-și mai poate asuma vreun rol efectiv eliberator. Petrini se avîntă într-o întreprindere salvatoare proprie, care să elibereze lumea, inclusiv de profețiile marilor spirite neliniștite ale veacului trecut. Pentru aceasta el pornește de la Descartes, dar îi depășește dualismul - exact ca Spinoza - în direcția unui monism, doar că atribuie acestui monism însemne mai univoc spiritualiste decît în derutantele identificări spinoziene: substanța = Dumnezeu = natură. Spinoza a putut fi ulterior interpretat și ca idealist și ca materialist, monismul său deținea ambele deschideri. Petrini strică earecum acest echilibru cînd vrea să joace "rolul diavolului între mici materialisti ca Feuerbach și mari idealisti ca Spinoza"¹³³. Că Spinoza nu lipsește dintre principalii inspiratori ai proiectului său filosofic o dovedește referirea la eliminarea eticii bazată pe ideea de Dumnezeu, în măsura în care se presupunea o transcendență, contrar imanenței urmărite, inclusiv în plan moral. Integritatea conștiinței umane în fața universului, fără conștiința disperată a lui Kierkegaard, conștiința acindată a lui Dostoievski, fără măcar dualismul lui Descartes, însemne nu numai caracterul unitar al conștiinței umane, dar mai cu seamă "reintegrarea" ei în întregul univers. Dacă însă la Spinoza aceeași integrare nu duce la convingerea că spiritul este în mod egal prezent în tot ceea ce există nesubstanțial (niciodată, ca atare, în cărbun), și nici măcar la unilaterală presupunere că totul e spirit și spiritul își creșcă doar o

132. *Ibidem*, p.445-446.

133. *Ibidem*, p.372.

aparență materială etc., Spinoza ar putea, în schimb, subscrie la patosul "conștiinței cosmice", al unei înțelegeri prin inteligență, care eliberează pe om de "neînțelesul cosmic", chiar dacă asigurându-i numai metaforic nemurirea. Petrini însuși înțelege acest caracter metaforic, ultima frază citată, de la "gândind cosmic...", dă măsura exactă a lucidității sale... din nou spinozianei! De la o transcriere specifică a citorva dominante ale Eticii, se ajunge, în acest ultim pasaj concludiv, la mai directe consonanțe cu patosul ei genuin.

Amalgamul dintre gnosă și descoperirile științifice, dintre credință și inteligență este precar, desigur, în mine și în comparație cu orice gândire superioară coerentă în chiar ambivalențele ei. Căci aici nu este vorba despre posibile interpretări polare ale aceluiași enunț, ca atare nefixurat, ci mai degrabă despre juxtapunerea unor idei de proveniență polară, sau despre reducționismul unora la altele, a științei la gnosă ș.a.m.d. Nu pentru critica scrierilor imaginare ale lui Petrini am inițiat însă această discuție, cu atât mai puțin cu cât, în chiar postura lui de filosof (sau de numai asistent de filosofie) el ține mai degrabă să rezolve blentematele sale probleme decât pe cele ale universului. Vreau, cu alte cuvinte, să spun că el este orientat subiectiv în toate ordonările lui cu valabilitate aparent obiectivă și, prin aceasta, paradoxal este poate mai îndatorat gânditorilor de tip "existențialist", pe care nu-i acceptă, decât celor pe care îi învidiază pentru liniștea lor dobândită, de factură "esențialistă". Ar fi însă eronat să pretindem unui personaj de roman, prins în conflictele mereu mai acute ale propriei sale existențe, o gândire calmă și atotornic orientată către esențe...

Sper să fi demonstrat, totuși, ceea ce era de demonstrat, anume că atunci când Ion Miron scoate dintre toate cărțile lui Victor Petrini tocmai Etica lui Spinoza¹³⁴, el nu greșete. Cu același prilej Ion Miron spune că i-a dispărut din casă aceeași ediție românească,

134. Ibidem, p. 375.

într-o "excelentă traducere". S-ar putea să se refere la traducerea profesorului S.Katz, publicată de către Societatea română de filosofie în 1930. În ceea ce ne privește, noi simțim mai norocoși: din 1957 ne aflăm în posesia net superioarei traduceri din latinește a lui Alexandru Posesou, în 1981 republicată, într-o variantă sensibil perfecționată, de către Editura Științifică și Enciclopedică din București. Grație acestei tălmăcirii, Etica ocupă de-acum un loc privilegiat în biblioteca filosofică românească, pe lângă care nu mai poate trece nimeni interesat de istoria gândirii universale și de meditațiile ei perene.

XII. ARTA ȘI MORALA

1. Etică și estetică: premii conceptuale

Analizând problematica interferenței valorilor în istoria culturii se impun atenției cel puțin câteva aspecte semnificative. În primul rând, atrage atenția faptul că, în mod real, datorită unui întreg complex de factori materiali și spirituali, reali și ideali, la rândul lor înălțuți, meren o valoare sau alta primea un statut privilegiat sau se impunea autorilor în fruntea unei ierarhii axiologice. În al doilea rând, se constată că, niciodată aceste preeminențe nu sînt întâmplătoare, ele fiind în ultimă instanță un rezultat multiplu mediat al modului în care s-au sedimentat la nivelul conștiinței colective anumite moduri constante de-a spreia existența umană, produsele activității umane, obiectivările "superioare" sau "inferioare" etc. În al treilea rând, oferind o radiografie la nivelul răspunsurilor principale pe care istoria le-a dat acestei probleme, remarcăm că, cel puțin în spațiul european de cultură s-au formulat unele paradigme, unele moduri constante de-a vedea raportul dintre filosofie și științific (adevăr), filosofie și artistic, etică și estetică, artă și morală. Ce-a determinat această relativ constantă conjuncție în unele perioade istorice? Majoritatea analizelor din cadrul gândirii marxiste, înaintă pe drept cuvînt asupra nuanțului comun al acestei culturi, și anume, orizontul primar al civilizației greco-latine. În același timp, o analiză mai nuanțată a acestor interferențe nu poate să nu se oprească asupra modurilor specifice de-a se raporta o omului la existență și de-a o reflecta. Un demers genetic ontologic ne va indica, în această ordine de idei că, pătrunderea în intimitatea proceselor reale și spirituale care în înaintarea lor au dat pînă la urea forme autonome, artistice (estetice),

morale, științifice etc., nu este ușoară, din contră. Considerăm că, metodologic, cel mai adesea fel de-a rezolva aceste inerente dificultăți este cel oferit de materialismul dialectic și istoric, de aplicarea unei grile genetic-ontologice, acestui complicat și controversat domeniu. În acest mod, interferențele sînt explicate plecînd de la procesele vieții reale, de la înfrînturile care apar la încercări între elementele magice, cele religioase, cele artistice, cele științifice - toate pe fondul proceselor de umanizare și dezantropomorfizare făcute posibile în timpul stăpînirii necesității în actele și procesele omului - altfel spus, între ceea ce este reflectare antropomorfizantă și ceea ce este reflectare dezantropomorfizantă. Într-un asemenea context metodologic general, nu poate apoi lipsi luarea în considerație a "marei fluvii" care este viața cotidiană și gîndirea cotidiană a omului, locul unde se crează, formează, unde se topesc și contopesc finalmente toate formele de obiectivare ale omului, atât cele înalt-spiritualizate, cît și cele zise "joase", utilitare, dominatoare, practice și pragmatice.

Aceste cîteva considerații globale sînt absolut necesare, fiindcă, altfel, o serie întregă de poziții referitoare la raportul care ne interesează artă-morală, ar părea că derivă din, sau sînt emanația arbitrară a minții unor teoreticieni. Or, aici, complexitatea însăși a raportării omului la lumea sa și nevoia sa de-a înțelege și ordona această lume, implică o varietate de poziții, multe dintre ele contradictorii cu privire la raportul artă-morală. În ultimă și în ultimă analiză, esteticul și arta reprezintă reflectări ale realității, pe cînd eticul și morala sînt ele însele o realitate. În acest fel, arta este atotcunoscîterea, atotcontemplația de sine a subiectivității, pe cînd morala implică nu doar autocunoscîterea de sine a subiectivității, ci un imperativ, un îndemn, o normă de urmat pentru omul vieții cotidiene, pentru persoana particulară din cadrul acestei instanțe.

G.Lukacs, remarcă percutant în acest sens, lămurind în același timp și vechea problemă a pătrunderii unor principii estetice în

etică: "Născuînța oamenilor spre o viață dusă moral, în care imperativul etic exprimă nucleul cel mai lăuntric al personalității, dominînd de acolo întreaga periferie a afectelor și senzațiilor, a poftelor și gîndurilor, dar nu în mod dualist-tiranic, ci organic, ca revelație firească a personalității în ansamblu, iavorăște egadar din însăși esența moralității. Cînd această născuînță luptă pentru a-și găsi o expresie mentală adecvată, mai ales într-o epocă în care idealurile etice încep să apară sau încă mai apar ca socialmente problematice, este ușor, adeseori istoriceste aproape inevitabil, să fie exprimată și în categorii estetice. Orici, reflectarea estetică a realității configurează întotdeauna o unitate senzorial-sensibilă între exterior și interior, între conținut și formă, între caracter și destin etc. Chiar și atunci cînd obiectul ei este o coliziune a vieții, în sensul indicat, această apare în reflectare mai puțin eficient dualist, și mai mult concentrată pe ea, decît în cele mai multe cazuri în viața însăși. Și aceasta nu ca urmare a unei atenționări a conflictelor din viață datorită reflectării estetice, ci dimpotrivă, ca urmare a comunicității ei, prin care unitatea substanțială a individualității umane se manifestă și în cele mai acute și mai insolubile coliziuni într-un mod mai clar decît ar fi cu putință în viața însăși. Acest caracter esențial al reflectării estetice,... poate foarte lesne să acționeze ca model și să favorizeze pătrunderea categoriilor estetice în etică. Poate, dar, firește, nu trebuie"¹. Încheierea autorului citat spune foarte mult prin chiar formula lapidară: "Poate, dar, firește, nu trebuie".

Distincția de planuri trebuie făcută și pentru că există în mod real diferențe, după cum am văzut a) între substanța morală și reflectarea estetică (și artistică), dar și pentru că, b) orice pătrundere a esteticului în etică, dincolo de anumite limite poate să aibă consecințe nefaste sau dureroase pentru om, cu stît mai mult cu cît așteptarea inițială este contrazisă. În ceea ce privește primul aspect, a-

1. Georg Lukacs, Estetica, vol.2, Ed.Meridiane, București, 1974, p.507.

celai autor ne lămurește: "Să luăm, de pildă, relația dintre esență fenomen. Pe plan estetic, fenomenul își dobîndește valoarea din faptul că exprimă în mod adecvat, sensorial-evocator, în cazuri individuale indirecte la rangul de tipuri, esența, la nivelul celei de-a doua mijlociri, create estetic. Pe plan etic se poate tînde, ce-i drept, ... spre o atitudine în care ceea ce devine vizibil în activitatea oamenilor să dobîndească o revelație adecvată a interiorității lor morale. Totuși, chiar în cazul celei mai mari apropieri imaginabile, deosebiri, ba chiar contradicțiile importante, nu trebuie trecute cu vederea. Ele rezultă din faptul că esteticul este un anumit mod de reflecție a realității, pe cînd eticul (moralul) reprezintă chiar o realitate, împlinirea practică a esenței umane în relațiile sale reciproce cu semenii săi. De aceea, manifestarea adecvată a esenței are, în cele două cazuri, tendințe și semnificații complet diferite. Pe plan estetic este vorba în sensul cel mai literal de o coincidență dintre esență și fenomen, întrucît acestea - tocmai cu ajutorul autonomiei nemijlocite a acestei existențe - întocmai - astfel - nu pot conștina elementele unei unități oamnice a realității reproduse, decît în unitatea lor inseparabilă organică. În etică, fiecare împlinire individuală a imperativelor se raportează, ce-i drept, tot la totalitatea acelei lumi în care are loc; întrucît însă, aici este vorba totuși de o realitate socială, nu de reproducerea ei, această raportare la întreg nu poate fi decît ipotetică, postulativă².

Mai mult însă, se știe deja că, relația adecvată dintre esență și fenomen, în morală (etică), este pe de o parte, raportul interior dintre ținuta morală și faptă, expresia cea mai adecvată cu putință a ținutei morale în formele de manifestare ale faptei, iar, pe de altă parte, strădania de a configura practica etică în așa fel, încît în consecințele ei să se realizeze complet, pe cît posibil, tendințele care au stat la baza hotărîrii respective. Acest fapt este dec-

2. G. Lukacs, op.cit., p.508-509.

sebit de important, fiindcă, din punct de vedere moral (și nu estetic) se exclude o armonie obligatorie între intenție și consecințe. Astfel, raportul dintre esență și fenomen este de altă natură calitativă în practica morală decât în reflecția estetică. Adecvarea la esență este hotărâtă în practica morală de către conținutul fenomenului, avînd într-o oarecare măsură un caracter pur aproximativ în acest caz (nici forma de manifestare este în mod necesar secundară) în timp ce, din punct de vedere estetic, tocmai această coincidență este completă, cu care prilej forța evocatoare a formei de manifestare furnizează criteriul nemijlocit al adecvării. Desigur că, această opoziție, nu este absolută, rigidă. La limită, valoarea morală este esențialmente substanțială, conținutul avînd preeminență asupra formei, în timp ce, valoarea estetică este esențialmente fenomenală, conținutul fiind al unei forme și forma fiind expresia unui conținut determinat. Pe de o parte - faptul este deja dintr-o asemenea perspectivă unanim acceptat - în estetică și în artă, forma este întotdeauna cea a unui conținut determinat, iar, pe de altă parte, convergența etică a aparenței în esență are în mod necesar și consecințe formale. Totuși, după cum observă Lukacs, Tudor Vianu, Nicolai Hartmann ș.a. posibilitatea unui efect "estetic" al fenomenului în etică (moral) rămîne în mod necesar un produs secundar, iar o intenție în privința lui trebuie să ducă în mod infailibil la falsificarea singurului lui conținut determinant.

Toate aceste deosebiri nu desființează însă asemnările deci nu trebuie trecut cu vederea faptul că, nici cea mai mare asemănare nu poate desființa deosebirile fundamentale dintre o anumită practică reală și o reflecție determinată de principii total diferite. Să menționăm în acest sens, pe urmele aceluiași autor numed "problema exemplarității" pentru cele două forme ale conștiinței. Astfel, reproducerea estetică, conferă ființei noțiuni configurate un caracter "mai mult sau mai puțin paradigmatic", și, nu trebuie uitat că această categorie cuprinde și tot ceea ce este negativ, "tot ceea ce pendulează între bine și rău", în timp ce, "în plan moral, exemplaritatea trebuie

să fie, posibil eventual ceva pozitiv. Dar, în plus, se admite deja tot mai mult că, în reflectarea estetică se configurează un eveniment "încheiat în motivele și în urmările lui", în timp ce, "hotărârea morală" este spre exemplaritate, dar îndeplinirea ei nu se poate niciodată împlini în întregime în actul etic.

b) Estetizarea eticului sau artisticizarea vieții și a moralei a fost în cei mai adecvați termeni analizată de Hegel în Fenomenologia spiritului, în contextul criticii ideii schilleriene a "anxietății frumose". Ideea sa de bază este aceea că, o viață cu adevărat morală, o viață în stare să realizeze etic personalitatea nu se poate concretiza decât într-o interacțiune cu realitatea obiectivă, cu ceilalți oameni. În fapt, arată Hegel, "sufletul frumos" ca o caricatură a procesului artistic creator în viață, face din propria subiectivitate o substanță care domină ea singură și care "pâlpește în sine și dispăre ca un abur fără formă ce se risipește în aer... Sufletul frumos, lipsit de realitate, în contradicția dintre sinele său pur și necesitatea coexistenței de a se exterioriza și de a se transforma în ceva real, ... fiind conștient de această contradicție în neîmpăcată și neajutorată este sfârșit până la nebunie și se topește într-o anemică nostalgie"³. Pe urmele lui Goethe, Hegel arată cum orice auto-oglinzire "estetică" cade până la urmă pradă acestui destin.

În sfârșit, pentru a surprinde tensiunea inevitabilă între etic și estetic, între artistic și moralitate, să arătăm că încă Aristotel menționa în Poetica sa că ceea ce respingem în realitate și nu ne convine din aceasta, (deci a avea o atitudine morală) în artă ne poate produce satisfacție estetică. Comentând această idee, Lukacs, arată pe bună dreptate că, avem aici iarăși un punct în care intervine de obicei falsa identificare a eticului cu esteticul, pe baza unei necoțiriri a însușirilor proprii a celor două afare. "Căci - arată autorul Esteticii - satisfacția artistică pe care ne-o poate pro-

3. G.W.F.Hegel, Fenomenologia spiritului, Ed. Academiei R.P.R., București, 1965, p.378.

curea răul și ceea ce în viață este antipatic, respingător, trebuie pusă tot pe seama cosmicității artei autentice. Intruoft în acesta - în ultimă analiză: din punct de vedere a genului uman - orice ținută morală, orice faptă, este pusă pe locul de-a revine în "lumea" ei, intruoft pertininența configurării artistice în poziție justă față de ele. trăirea estetică, în calitatea de element al vieții sociale a oamenilor, nu se află deloc în contradicție cu afebfela lor etice sâmb-tose. Admirețim pe care ar putea-o declenșea, de pildă, însușirile intelectuale ale unui Richard al III-lea nu trebuie așadar să ascundă în sine situați de puțin o aprobare a naturii sale morale. Abia în e-
posile de criză ale societății, care fac firește, ca în primul rînd viața morală a oamenilor să devină problematică, pot lua naștere per-
vertiri care fac abstracție de substanța etică și care consideră modul lor de manifestare, de pildă, superioritatea spirituală, "arta" în fo-
loșirea mijloacelor de realizare, în mod izolat "estetic". Această
mişcare poate să și ducă atît de departe, încît pe de o parte orice
corelație dintre configurarea estetică și existența morală a oamenilor
să fie negată, arte declarîndu-se astfel "eliberată" de toate constrîn-
gerile conținutale de acest fel care îi determină în mod hotărît for-
ma, esteticul fiind declarat principiu complet autonom, berat numai
pe sine însuși, iar pe de altă parte oscilarea, prăbușirea valorilor
etice să se manifeste sub forma unei luări de poziție "estetică" pe-
mijlocite față de fenomenele morale ale vieții⁴.

Ceea ce se desprinde prin urmare este faptul că, apara nu e-
rareori o coliziune între frumos și bine, între valoarea estetică și
valoarea morală. (Cum, în această problemă "profesorul de estetică al
culturii române" s-a pronunțat într-un mod exemplar, aducem, în con-
tinuare argumentele sale). Astfel, Tudor Vianu, consideră conflictul
ivît din "oposiția valorii morale împotriva valorii estetice... e în-
prejurare care s-a dezvoltat mai cu seamă în sfera culturii creștine.

4. G.Lukacs, op.cit., p.514.

Antichitatea a resimțit mai degrabă unitatea profundă a acestor valori (Lukacs, pe de altă parte, indică motivele care au stat la baza acestei conexiuni conjunctive)... Dar dacă antichitatea n-a cunoscut conflictul dintre valoarea estetică și morală, a cunoscut un alt conflict, înrudit cu acesta, și anume, conflictul dintre morală și artă, considerate ca două expresii obiective ale acestor valori⁵. Este vorba aici de vestita condamnare platoniciană a artei, de care ne vom ocupa prin forța lucrurilor puțin acum, pentru că reprezintă un mod de gândire reactivat mereu în anumite momente istorice.

Platon condamnă arta pentru că aceasta era menită în concepția sa să activeze și potențeze clocotul pasiunilor. "Arta imitativă ... - se spune în Statul (X 603 b) - e un lucru inferior care se întovărășește cu partea inferioară din noi", cu potențialul sentimental. Astfel, lumea artelor frumoase se diferențiază nu numai prin faptul de a fi "umbra unei alteia", făurite de un țesător orb, dar și prin aceea că posedă o înrudire deosebită cu emoțiile și totodată o putere asupra lor, un model senzual suscitându-le inevitabil. Frumusețea este prin natura ei "o vrajă puternică", "o floare", iar poezia "e o muză omorâtoare" care nu are alt țel decât să producă mulțumire. Or, afirmă Platon în Fileb "plăcerea e cel mai mare dintre impostori", ea face ca lucrurile mici să arate mari, iar cele mari, mici, așa încât ea luptă împotriva virtuții veracității, care intruchipează perfecțiunea facultății noastre raționale. După autorul Statului, plăcerile cele mai artistice duc război nu numai împotriva rațiunii și adevărului, dar și asupra ținutei și a stăpânirii de sine, deci asupra nucleului vieții morale - aspirația către perfecțiunea ideii de Bine.

Totuși, Platon consideră că anumite manifestări artistice care sînt compatibile cu interesele statului (imnurile către zei, e-logiile adresate marilor bărbați publici, muzica vocală de inspirație etică și cetățenească) pot fi admise.

5. Tudor Vianu, Opere, vol. 8, Ed. Minerva, București, 1979, p. 204.

Opoziția însă dintre artă și morală devine tot mai sistematică în perioada Evului Mediu creștin, când arta este repudiată și din motive moral-spirituale pe considerentul că favorizează sensualitatea și abate de la "adevărată spiritualitate". Charles Lalo reproduce, în acest sens, un semnificativ pasaj al celui de-al treilea Consiliu de la Tours, care condamnă fără ezitare ca rele, imorale "toate lucrurile în care se găsesc atracțiuni ale ochilor sau ale urechilor"... care înmoale vigoarea sufletului". La rîndul lui Bossuet, comentînd acest text arată că: "dacă ar trebui să remarcăm ceea ce este rău în operele de artă, adeseori am avea greutate s-o facem. Totuși, în întregimea sa, arta este primejdioasă pentru că pe calea ei ne deschidem inima către întreaga lume a sensibilului"⁶. La rîndul lui, Tolstoi în Ce este arta?, condamnă din aceleași rațiuni de ordin etico-religios arta. Prelungind un raționament vechi al ideologiei creștine, Tolstoi are mai degrabă încredere în religie care unește (religio) oamenii decît în artă care i se pare că, în formele sale savante - în operele lui Beethoven, Shakespeare, Balzac ș.a. - izolează oamenii.

Istoria de pînă acum a adus în prim plan și alte două moduri de deconsiderare a moralei față de artă, a valorii etice în fața supremației valorii estetice. Fr.Nietzsche și "imoralismul estetic" al estetilor de sfîrșit de secol XIX furnizează o justificare filosofică și una critică a acestei situații. Nietzsche condamnînd în Anticrist și Genealogia moralei, morala și spiritul anemic al creștinismului, are încredere în viață și afirmarea neîntinșată a acesteia care se întovărășește pentru el cu atributul frumuseții. Frumosul va fi pentru el "indiciul suprem de putere", iar existența și lumea se justifică numai ca fenomen estetic"⁷.

În aceeași ordine de idei, estetii de tipul lui Théophile Gautier, Baudelaire, Oscar Wilde, Gustave Flaubert, ipostaziază arta

6. apud. Tudor Vianu, op.cit., p.203.

7. Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie, în Nietzsche's Werke, vol.I, Leipzig, Alfred Kröner, Verlag, 1917, p.168.

și esteticul într-un rol suprem disprețuind morala convențională și ipocrită, filistină din interiorul culturii burgheze a timpului lor.

Chiar în secolul XIX s-a formulat la fel de vehement și un punct de vedere opus prin încercarea de-a aduce frumosul sub punctul de vedere al binelui, și de-a judeca arta ca fiind emanația cea mai fidelă a forțelor esențial-morale ale omului. Ideea lui Vico, apoi a aproape întregului romantism german, francez, englez, rus, românesc (la noi Ioan Heliade Rădulescu în 1832 și Andrei Mureșanu în 1851 susțin explicit o asemenea poziție), precum că arta este un indiciu al moralității unui popor și că forțele fecunde ale artei sînt în aceleași timp forțe morale, începe să fie tot mai mult acceptată, din moment ce, devine tot mai evident faptul că, arta este modelatoare a conștiinței, că ea dezmargineste subiectivitatea întărind finalmente planurile substanțiale ale moralității individuale și a celei colective. La aceasta a contribuit foarte mult, admiterea ca adevărată a ideii că arta mare, autentică induce inevitabil nu moralizarea ataxică, ci conștiința lucidă a problematicei morale; că aducerea în planul din față a răului moral, a diversității și complexității vieții și a conștiinței prin intermediul operelor de artă nu este de natură să pervertească conștiința, ci să o elibereze de prejudecăți, de limitări.

Nu întimplător acum, conjuncția dintre etică și estetic, dintre sensul creației artistice și sensul creației și al vieții morale este mult dezbătută. Nu este vorba de-a prelua integral ideile lui Fr. Schiller din Scrisorile asupra educației estetice a omenirii, ci de-a întări simburile de adevăr totuși din demonstrația acestuia, căci, într-adevăr - după cum remarca Vianu - starea de contemplație a obiectelor estetice și cea din fața operelor de artă creează în noi o anumită atmosferă intimă de disponibilitate, de libertate sufletească, în care se poate apoi ușor hrăni "predispoziția și hotărîrea morală".

În fapt, arta ca ipostază a libertății, ca autoconștință, ca autocontemplare de sine a subiectivității este inevitabil conaxată la sensul moral al înșirărilor omului. Ea este și reflectare a sub-

ciului omnesco, a tensiunilor morale ale subiectivității și oglindire suficientă sieși, prin intermediul unei opere unice, original imutabile și ilimitat simbolic, a nucleului moral și umanității. Arta nu trebuie însă să predice morala pentru a fi morală. Iată concluzia la care s-a ajuns înost, prin oscilări peste inevitabile. Schimbând cele ce se cuvin a fi schimbate și remarcând alături de același Tudor Vianu (idei similare au formulat și nu uităm Titu Maiorescu, Petre Andrei, Mihail Rușen, Al.Dima, Petru Comarnescu, Radu I.Paul⁸, Liviu Rusu, Lucian Blaga, D.D.Rogea): "Binele nu este în contemplația estetică un fruct cules cu dateneală, ci un rod spontan al detașării de viață și a armoniei care se statornicește în noi. Valoarea morală se dezvoltă spontan din trăirea valorii estetice, și împrejurarea aceasta este poate cea mai limpede și desigur cea mai des citată pentru a dovedi chipul în care valorile coincid și se unifică în interiorul structurii sufletului"⁹.

După aceste dezvoltări generale care au avut darul să lumineze dialectica raportului etic-estetic și artă-morală, așa cum s-a configurat aceasta în plan universal, să urădă în continuare tema progresului, precum și în final concretizarea amintitului raport la siguranța istorică a înnoirilor socialiste.

2. Raportul artă-morală și tema progresului

Examinarea problemei inserată în titlul de mai sus poate fi mult înlesnită prin câteva precizări preliminare privind conținutul celor două concepte puse în relație.

Termenul artă va fi folosit în accepțiunea lui curentă, înțelesurile și importanțele controversate care se țin în legătură cu a-

8. v. înosebi două lucrări puțin cunoscute: Radu I. Paul, Viețile estetice, vol. I, Frumusețea, Iul 1937, 336 p. și Petru Comarnescu, Kalokhorion, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, 186 p.

9. Tudor Vianu, Opacii, p. 209-210.

sența artei, cu criteriile de delimitare riguroasă a domeniului ei (de teritoriile altor manifestări umane) etc. fiind carcasa secundară în raport cu tema prezentului capitol.

Cu privire la progresul moral menționăm doar că pentru cele ce urmează prezintă o însemnătate specială faptul că acesta se realizează pe două căi: a) prin tot mai largă răspândire a valorilor morale pozitive, a normelor morale, în sensul că acestea pătrund tot mai adânc în conștiința membrilor colectivității sociale, convertindu-se în motivații, atitudini și fapte de viață; b) prin evoluția pozitivă a însuși normelor și a criteriilor de evaluare morală, ceea ce presupune punerea în discuție - din perspectiva unor existențe de superioară legitimitate - a tablei valorilor etice existente. Această disco- cieri pornește de la conceptele de "morală constituită" (tabla valorilor etice ale unei societăți date) și "morală constituantă" (critica fertită și păgirea dialectică a celei dintâi), concepte puse mai de mult în circulație de Roger Garaudy¹⁰.

Pretutindeni și întotdeauna - atât în cuprinsul cunoașterii comune, cât și în planul cugetării teoretice - societatea a fost conștientă de existența unei strinse corelații între morală și artă, de influența etică eminentă pozitivă a artei. Opinii inverse se pot fi întâlnite în scrierile unor gânditori trebuie considerate excepții de la regulă. Binecunoscuta poziție adoptată de Platon în această problemă este un caz rarism, fapt învedereat de următoarea caracterizare pe care o face Croce părintelui "Dialogurilor": "autorul primei sau chiar al singurei cu adevărat grandioase negări a artei"¹¹ (negare "rigoristă", se precizează în context). Prin urmare, ideea - rareori afirmată expres, dar adesea subînțeleasă - că în istoria esteticii ar exista o direcție de gândire axată pe contestarea valorii etice a artei, este o eroare. O eroare care a izvorât dintr-o lectură fie gră-

10. Garaudy, Roger, Marxisme du 20^e siècle, Ed. La Palatine, Paris-Genève, 1966, p.88.

11. Croce, Benedetto, Estetica, Ed. Univers, București, 1970, p.226.

bită, fie tendențios unilaterală a textelor. Dacă vor reciti cu atenție dialogurile reunite de Oscar Wilde sub titlul Criticismul văsuț de artist¹² sau cunoscutul articol Comediile d-lui Caragiale al lui Titu Maiorescu (pentru a nu da decât două exemple), ne vom simți, pe bună dreptate, îndreptățiți să regândim și să înmădăm aprecierile categorice ("autonomism", "estetism") prin care au fost cindva - cel puțin la noi - caracterizați cei doi autori.

Și chiar dacă Platon a avut urmași spirituali (căci n' a avut), și chiar dacă eventual am accepta că, unind cu o imaginară linie respectivă "puncte" (= nume) din istoria esteticii, deselăm o "direcție de gândire", cu greu s-ar putea însă susține că afirmațiile despre o pretinsă influență morală negativă - sau sterilitate etică - a artei s-au verificat sau au avut vreodată un ecou semnificativ în creația artistică. Parcurgem cu interes intelectual rechizitoriul strălucitor dar injust, îndreptat de J.J.Rousseau împotriva artei, într-un celebru "Discurs" din 1750. Dar, citind în text că artele îndușă în oameni sentimentul libertății, că "fi fac să iubească sclavia", că ele cultivă doar "simulacrele tuturor virtuților" și generează de fapt un întreg "cortegiu de vicii"¹³, nu putem alunga din minte gândul că nu numai (că zicem) teatrul lui Beaumarchais, cu mare rezonanță în perioada premergătoare revoluției franceze, dar înseși operele cu aspirații la condiția beletristicii ale autorului încredințării oit te fi conțrasie convingător.

Arta autentică (nu subprodusele ei, de tipul filmelor porno sau de violență) a fost, practic, întotdeauna morală și - în sensul bun al termenului - moralizatoare, iar distorțiunile teoreticienilor nu au afectat prea mult nici împlinirea acestui rol social, nici recunoașterea socială a acestui rol. Deosebit păgubitoare s-au dovedit și

12. Wilde, Oscar, Intensivni, Ed.Univers, București, 1972, p.108-202.

13. Rousseau, Jean-Jacques, Discurs asupra tenei: A contribuit progresul științelor și artelor la purificarea moravurilor? în vol. "Borieri despre artă", Ed.Minerva, București, 1981, p.7-10.

se dovedesc însă a fi - în plan teoretic, dar mai ales în desfășurarea vieții artistice - concepțiile simplificatoare și vulgarizatoare despre corelația artă-etică. Pentru a vedea de ce? și mai ales cum? sînt sau devin asemenea concepții deosebit de păgubitoare, este necesar să reamintim oțeva adevăruri.

Creațiile artistice influențează universul moral al omului pe trei căi, în trei modalități.

A. Arta vehiculează și popularizează idei, principii și norme morale ca atare. Această modalitate este cel mai bine ilustrată - deși proclamarea explicită a unor principii etice se întâlnește și în roman, teatru sau film - de către fabulă, mai precis de "morală" cu care adesea se încheie povestirea în versuri a pilduitoarei întâmplări. Procedul este marginal, nespecific artei (fiind o manifestă intruziune a gândirii și limbajului logico-discursiv în operă) și nu este utilizabil decît în artele care se exprimă, în exclusivitate sau nu, prin cuvînt.

B. Arta înfățișează în culori atrăgătoare sau - dimpotrivă - încredinează oameni, gânduri, fapte, evenimente etc. în funcție de atitudinea, conținutul sau semnificația lor etică. Aceasta constituie principala, cea mai eficientă și cea mai lesne de observat cale prin care arta își exercită influența ei etică. Existența și importanța acestei căi nu mai trebuie demonstrate, iar exemplele ilustrative sînt la îndemîna oricui. Ceea ce nu înseamnă că nu se ridică aici probleme asupra cărora (cum se vede mai departe) esteticianul poate medita cu folos, că nu sînt utile unele precizări. Deocamdată menționăm doar că această modalitate - al cărei cîmp de manifestare în artă este incompatibil mai larg decît cel al primei căi și îl include pe acesta - funcționează doar în acele ramuri ale creației de frumusețe care, cum le caracterizează Nicolai Hartmann, "urmăresc reprezentarea" (literatura, teatrul, filmul, pictura și sculptura tradițională etc.) și nu în cele ce nu-și propun un altfel de obiectiv (muzica fără text, arhitectura, pictura abstractă ș.a.).

Q. Arte modelenă - printr-un proces lent, de durată - sistemul de motivații intime și de autos exigențe, de propensiuni și idiosincrasii, din care se constituie substanța profundă a celui uman astfel încât îl face pe om mai receptiv la imperativele morale, mai disponibil la un comportament etic superior. Asemenea e treia modalitate în care arte își îndeplinește misiunea ei etică privește întregul domeniu al artistului, indiferent de ramuri, specii, epoci sau curente (angajând, în măsuri diferite, chiar și formele extraartistice ale esteticii). Dar ea este și cea mai "ascunsă", întrucât vizează - cum spuneam - conexiunile actului artistic cu straturile de adâncime ale spiritului uman, influențe morale realizându-se în acest caz indirect, adesea prin multiple medieri.

Faptul explică de ce problema scapă cunoașterii comune. Nu însă și celei teoretice, care încă din antichitate a formulat-o și s-a preocupat stăruitor de ea în decursul timpului. Platon este, firește, reticent. După el, conexiunile la care s-am referit mai înainte pot avea efecte morale divergente. Întrucât ar exista, de pildă, tonuri și ramuri "bune" și "rele"¹⁴. Aristotel înclină încă cu hotărâre balanța în favoarea ideii că arte are o influență morală esențialmente pozitivă; căci, tot cu privire la muzică - pentru a da doar un exemplu - Stagiritul afirmă că aceasta generează sentimente morale prin intermediul entuziasmului care "este un efect al sufletului ca purtător al vieții etice"¹⁵. Pe poziții cercum similare se situează numeroși esteticieni din ultimele secole: Lessing este de părere că un rol social important al artei constă în "transformarea pasiunilor în dispoziții virtuționale"¹⁶; Schiller afirmă că "gustul estetic oferă sufletului o dispoziție oportună virtuții, îndepărtând înclinațiile care o abaje-

14. Platon, Stilul, 400-401, în "Arte poetice. Antichitate", Ed. Univers, București, 1970, p.116-118.

15. Aristotel, Politica, Cartea VIII, Capitolul 5.

16. Lessing, G.E., Hamburgische Dramaturgie, nr.82; Apud: Lukacs, Georg, Estetica, vol.I, Ed. Meridiane, București, 1972, p.777.

ness și tremind pe cele care îi sînt favorabile"¹⁷, Shelley, în celebra sa *Defence of Poetry*, proclamă: "poesia întărește asea facultate care e organul naturii morale a omului"¹⁸, iar mult mai recent, în epoca noastră (și cu această mențiune încheie enumerarea exemplelor, lăsînd deschisă lista), italianul Pareyson este de părere că "însăși bucuria datorată operelor de artă... a fost deseori invocată drept un eficient mijloc educativ în sensul că aceasta, chiar în timp ce se îndreaptă spre a surprinde opera ca formă pură, invită privirea să devină clarvăzătoare, aducînd sufletul în sine... înclinîndu-l înspre valoare și deschizîndu-l spre culmile vieții spirituale"¹⁹.

Autorii citați pun accente diferite în soluționarea problemei de care ne ocupăm aici; și argumentele invocate de ei, ca și reprezentările lor despre procesele intime și mecanismele prin care se realizează conexiunea "ascunsă" dintre artă și morală sînt variate și adesea amendabile. Numitorul comun al tuturor acestor puncte de vedere și argumentări îl constituie convingerea - perfect îndreptățită - că arta, prin însăși natura sa, stimulează și favorizează perfecționarea morală a omului.

Capacitatea artei de a se însuși și reparaute - grație stărilor emoționale pe care o generează operele artistice, în bună măsură independent de tema, subiectul și semnificațiile explicite ale fiecăruia - în existența și manifestările cotidiene ale omului, asociîndu-se în acest proces cu eticul, nu înseamnă o estetizare a vieții și nici o identificare a esteticului cu morală. Georg Lukacs a demonstrat convingător, cu argumente care nu au nevoie de completări sau dezvoltări, că deosebiriile de esență între etic și estetic nu pot fi eludate, precum

17. Schiller, Friedrich, Despre folosul moral al deprinderilor estetice, în "Scrieri alese", Ed. Univers, București, 1978, p. 170.
18. Apud: Gilbert K.M., Kuhn, H., Istoria esteticii, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 354.
19. Pareyson, Luigi, Estetica. Teoria formativității, Ed. Univers, București, 1977, p. 391.

și oă (găsind în acest caz interesante puncte de sprijin la autori ca Diderot sau Hartmann, polemizând cu alții, ca De Quincey) o atitudine pur estetică în viață stă mai curînd sub semnul unei comportări morale negative, reprobabile²⁰. Efectul etic pe care îl are arta - repet: prin însăși natura ei - nu se datorește (sau nu numai, nu în primul rînd) unor însușiri ale formei pure, așa cum se deduce din argumentarea lui Pareyson²¹ și cum sugerează Marcuse²² nici nu se realizează numai ca o acțiune profilactică, doar în sensul protejării omului de influențe exterioare etic negative.

Aportul etic al artei este prin excelență constructiv, în sensul participării active și efective a emoției estetice la edificarea conștiinței morale, iar acest sport derivă din întreg ansamblul constituenților și determinațiilor faptului artistic. Deprinderea de a frecventa lumea opedoperelor artistice, stăruința de a pătrunde oit mai adînc în inepuizabila încălătură de semnificații a fiecăruia dintre ele, nevoia autentică de emoție estetică autentică etc. toate acestea nu pot să nu influențeze, pînă la urmă, însuși modul în care omul își conștie și își trăiește propria sa existență, determinînd modificări în sfera născuțelor și motivațiilor, în cea a raporturilor individului cu alții și cu sine. Contactul cu arta cultivă în om oerința unei dălectări spirituale superioare, îi dezvoltă (indirect) capacitatea de a depăși preocupările cotidiene și interesele individuale imediate (nu ignorîndu-le, ci dîndu-le locul cuvenit într-un sistem de valori ce se deschide spre înălțime), îi lărgeste orizontul înțelegerii și simțirii, îl învață marea lecție a generozității - aceea că bucuria nu-i neapărat legată de avantaj - făcîndu-l astfel mai apt de a se bucura în bucuriile altora (și, implicit, de a fi solidar cu aceștia la greu). Con-

20. Lukacs, Georg, Estetica, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 505-532.

21. Pareyson, Luigi, op. cit., p. 303 și urm.

22. Marcuse, Herbert, La dimension esthétique, Ed. Seuil, Paris, 1979, p. 20 și urm. (prima ediție: München, 1977).

comitent și prin același mecanisme, arta îngustează canalele prin care se infiltrează influențele etice negative, servește ca antidot față de aceste influențe, iubitorii de artă fiind, statistic, mai rezistenți la viruşii unor maldii ale eticului, ca meschinăria, mercantilismul, invidia, oruzimea ș.a.

Pe scurt, arta este morală nu doar pentru că are un conținut moral identificabil, ci și pentru că este artă.

X

X X

Iașorind nu dintr-o poziție de principiu, ci din necunoaștere și din lenevirea minții, prejudecățile pe care le putem adesea descoperi în opiniile curente referitoare la raportul artă-morală trădesează de obicei o viziune seimplificatoare asupra respectivei coralații. Ele afectează negativ - în diverse mensusuri și pe multiple planuri - atât corecta înțelegere a problemei, cât și (ceea ce mi se pare mai important) gama măsurilor adoptate cu intenția de a spori eficiența etică a creației de frumos. Am grupat aceste prejudecăți în trei categorii principale.

1. O prejudecată dintre cele mai frecvent întâlnite și mai păgubitoare rezidă în tendința spontană de a limita valoarea morală a artei doar la sfera artelor care urmăresc reprezentarea. Pentru a estima gradul ei de răspândire nu sînt necesare ample investigații sociologice; e suficient să facem un mic sondaj de opinie în rîndul prietenilor și cunoștințelor. Vom constata că toți sau aproape toți sînt de părere că arta exercită o influență etică, iar pentru a-și argumenta opinia ei invocă - drept exemple edificatoare - numai sau aproape numai opere în cazul cărora problematica morală apare expres la nivelul subiectului și al acțiunii; totodată, din nestrea de semnificații a fiecărei creații artistice citate, majoritatea celor chestionați se opresc doar la mesajul ei etic explicit. Dacă, însă, le vom propune alți termeni de referință și-i vom întreba cum se verifică afirmațiile

lor în cazul unor exemple cum sînt, de pildă, cunoscutele concerte pentru pian ale lui Beethoven, Ciaicevski, Chopin și Grieg, pictura lui Hartung, Vasarely și Pollock, creațiile lui F.L.Wright și Le Corbusier - sau, generalizînd, muzica fără text, pictura abstractă și, respectiv, arhitectura modernă - răspunsurile se vor lăsa așteptate.

Firește un asemenea test (al cărui rezultat mi-am îngăduit să-l prezumam) este relevant pentru conștiința estetică non-teoretică. Dar, tendința spontană de care vorbeam este prezentă uneori și în gîndirea teoretică, specialiștii manifestînd o accentuată preferință pentru analizarea raportului estetic-etico pe terenul artelor ce urmăresc reprezentarea. Este simptomatic, în acest sens, faptul că un volum relativ recent apărut la noi²³ (de altfel, valoros), care se vrea și în bună măsură izbuteste să fie un tur de orizont al tensi, cuprinde studii ce particularizează raportul menționat la specificul literaturii, picturii, teatrului și cinematografului, lăsînd însă departe muzica și arhitectura.

Coorînd domeniile în care dimensiunea etică a faptului artistic se lasă mai greu descifrată, teoreticienii contribuie indirect la consolidarea falsei impresii că artele non-mimetice ar avea - din perspectivă acestei funcții sociale - un statut incert sau marginal. Într-o dată se vedește că în estetică, mai mult decît oriunde altundeva, exemplele incomode pentru o anumită teză sînt mai demne de interes decît cele convenabile. Exemplele incomode sînt "piatra de încercare" a unei teorii. Dacă nu izbutim să înțelegem adecvat cum se implică eticoul în însăși esența intimă a muzicii sau arhitecturii, nu vom înțelege nici în ce constă sportul specific al artei în ansamblul ei - deci inclusiv al literaturii, teatrului etc. - la educația etică a publicului, la progresul moral. Iar dacă în operele artistice întemeiate pe principiul reprezentării nu acționăm și cea de a treia modalitate ("0") prin care arta își exercită influența ei etică, totul decade într-un declarativism steril și agasant. Vulgara identificare a fina-

23. x x x Etică și estetică (coordonator: Dumitru Matei), Ed. Meridiane, București, 1979.



lității morale a artei cu prezența explicită a eticului în straturile semantice superficiale ale operei este principalul vinovat pentru convertirea (mai ales în spectacolele de amatori) a uneia dintre cele mai metamorfizante arte, dansul coregrafic, într-o succesiune de gesturi ce یرită evident - eventual cu o minimă și rudimentară stilizare - acte, fapte și evenimente din viața și activitatea oamenilor (operații de muncă, întâmplări din trecutul istoric, ceremonii familiale), misându-se pe semnificația lor din sfera realului. Majoritatea așa-numitelor "dansuri fantezice" nu au efectul scontat pentru că sînt prea mult tematic și prea puțin dansuri.

2. S-ar putea afirma, parafrazînd o zicală populară, că o simplificare nu vine niciodată singură. Am sugerat deja că tendința spontană de a limita prezența funcției educativ-morale a creațiilor de frumos doar la sfera artelor care urmăresc reprezentarea asocia-
mă cu alta, de asemenea simplificatoare, care reduce bogăția de tîl-
curi etice ale unei opere artistice doar la ceea ce este explicit ex-
primat și cel mai lesne perceptibil.

Or, ideea că opera de artă este poli-articulată, alcătuită fiind din multiple straturi și paliere, a devenit un bun comun al gîndirii estetice, acceptată și promovată fiind de către teoreticieni di-feriți ca formație, orientare etc. Au susținut-o, de pildă, George Călinescu și Adrian Marino, la noi, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Max Bense, Umberto Eco, pe alte numeaguri. Delimitarea, denumirea și descrierea acestor nivele sînt făcute de către fiecare autor în func-
ție de țelul urmărit prin respectiva demonstrație. Reluînd întuiții mai vechi, dar aducînd un sensibil spor de precizie și de rafinare teoretică în înțelegerea structurii operei de artă și a particulari-
tăților percepției estetice, cercetările întreprinse în această direc-
ție în ultimele decenii permit afirmația că orice tendință de a reduce semnificațiile (inclusiv morale) ale operei doar la cele dintr-un a-
numit palier semantic nu înseamnă doar o simplificare, ci și o inadec-
vare a demersului la specificul obiectului. Căci, pe de o parte, aces-

te numeroase paliere se intercorelează strâns, interferează, proiectează fascare asupra celorlalte felurite lumini și umbre, se completează sau se contracie reciproc etc., astfel că orice decupaj net în rețeaua acestei încrôșturi de filouri alterează înseși semnificațiile din zone delimitată; iar pe de altă parte, o asemenea delimitare înseamnă și o fixare imobilizantă a atenției asupra teritoriului astfel circumscrie, ceea ce poate fi justificat în analiza logică, dar contravine specificului atitudinii estetice, caracterizată tocmai prin starea de suspendare și prin continua pendulare a conștiinței receptoare nu numai între forme materiale a operei și semnificațiile ei (ceea ce a demonstrat convingător Nicolai Hartmann), ci și între multiplele nivele semantice ale acesteia.

Aceste două serii de argumente sînt cu atât mai valabile cu cît o creație artistică dată se apropie mai mult de regimul valoric al opodoperei. Hamlet este concomitent o piesă de teatru istorică, polițistă, morală, filosofică, politică etc. (ultima perspectivă deschizînd calea unor noi "despletiri" tematice: luptă pentru putere între grupuri rivale și/sau între generații, confruntarea între legitimitate și usurpare, între o anume forță politică dominantă și voința de emancipare a forțelor opoziționiste ș.a.); eroul titular înnași este în același timp un ins deficitar pe planul capacității de decizie (interpretare tradițională, axată pe "a fi sau a nu fi") sau, dimpotrivă, unul foarte hotărît (hotărît să nu treacă la pedepirea vinovaților decît după ce a adunat toate doveșile de vinovăție), este un arivist politic sau un răsvrătit și un justițiar, un om care-și cîntărește conștient și liber deciziile și acțiunile sau, dimpotrivă, este fie un simplu instrument al jocului politic, fie un tînăr dominat de complexul Oedip).

S-ar putea glosea îndelung pe marginea acestui exemplu, arătînd că nu toate aceste semnificații latente, virtuale ale operei pot fi actualizate prin unul și același proces de receptare, că ele sînt ierarhizate dar că orice spectator (sau cititor) reface și modifică

această ierarhie etc. Mă mulțumesc doar să reafirm, apelând la forța ilustrativă a acestui exemplu, un adevăr de asemenea știut, dar nesocotit de acea tendință simplificatoare la care m-am referit în paragrafele mai de dinainte. Dacă orice receptare înseamnă proiectarea unei perspective predilecte asupra operei, determinând o anume ierarhizare - oricând supusă discuției - a semnificațiilor acentele, indiscutabil este cerința ca amintita perspectivă predilectă să nu-și concentreze atât de apăsător "fasciculul de lumină" asupra unui palier semnificativ încât să le întunece pe celelalte. Capodopera lui Shakespeare poate fi interpretată (în ambele accepțiuni ale termenului: viziunea proiectată asupra textului literar de către regizor și actori; perspectiva predilectă în receptarea operei de către cititor sau spectator) fie în primul rând ca o piesă de evocare istorică, fie ca una de meditație filozofică sau de radiografiere a mecanismului puterii, dar niciodată exclusiv într-un sens sau în altul; iar personajul ei principal nu simbolizează sau nehotărîrea sau hotărîrea, ci și una și alta (cele două trăsături moral-atitudinale nefiind însă obligatoriu echivalente).

Această necesară dualitate nu este apanajul exclusiv al creațiilor din arta cuvintului. După cum se știe Pop Art-ul este concomitent o expresie a mitologizării obiectului, dar și o atitudine polemică față de societatea care a creat mitul obiectului, iar creațiile goticului - despre care s-a spus că reprezintă atât o analogie cu formele naturale brute, cât și o ingenuitate pervertită²⁴ - generează în conștiința contemplatorului, o reacție emoțională contradictorie, de eoplășire și de înălțare (e semnificativ faptul că - așa cum a învederat estetica de la Kant încocoare - co-prezența celor două trăiri este efectul specific al sublimului asupra subiectului estetic, iar sublimul - să nu uităm - a fost caracterizat drept cea mai etică dintre categoriile esteticii).

24. Henderson, George, Goticul, Ed. Meridiane, București, 1980, p.120 și urm.

Realizându-se întotdeauna printr-un "consens de libertate" receptarea adecvată a operei de artă (inclusiv așa receptare care tinde să-i sublinieze valențele etice) nu este niciodată o libertate "integral consumată".

Suprimarea "stării de suspendare" a conștiinței receptoare - stare specifică, după cum am văzut, atitudinii autentice estetice - se însoțește foarte frecvent cu tendința acestuia (a conștiinței receptoare) de a conțina în zonele semantice superficiale ale operei. Dacă vom întocmi o schemă a acestei alocturii pluri-stratificate a operei artistice²⁵ și dacă vom încerca s-o utilizăm pentru a înțelege pe ce priorități și ierarhizări ale palierelor semantice se întemeiază "deciziile de program" ale instituțiilor în sarcina cărora cade difuziunea socială a valorilor estetice, vom constata că adesea "structura semantică de adîncime" (cum numesc specialistii ansamblul semnificațiilor profunde, implicite, subiacente) este nesocotită. În practica organizării vieții artistice, aceasta înseamnă o păgubitoare preferință pentru producții declarative, adesea de valoare estetică infimă.

Dar, în legătură cu afirmația că eliminarea "stării de suspendare" a conștiinței înseamnă de obicei receptarea superficială a operei, vreau să mai fac două precizări.

a) Fînd analizăm înăuntrul structurii semantice a operei de artă și orientarea conștiinței receptare în decodajul acesteia este necesar să facem o netă disocieră între explicit și superficial. O semnificație explicită nu-i neapărat superficială, după cum arta cu text nu înseamnă cu necesitate teză. A le identifica înseamnă între altele,

25. vezi Oskar Redu în studiul Receptarea artei și funcția formativ-estetică a limbajului artistic, inserat în volumul colectiv "Educația și limbaj" (Editura didactică și pedagogică, București, 1972) schemă care - deși întocmită pentru a servi la argumentarea unei cu totul altei idei - poate fi oarecum utilă și în raport cu problema dezbătută aici, întrucît pune în evidență marea complexitate a semnificării operei de artă.

a condamna *à priori* aproape întreaga artă expres angajată și militanță, înseamnă a ierarhiza stilurile după criteriul înolfrării și al ermetismului. Și pentru că am adus în discuție tezismul, mai adăug că el se manifestă nu numai în producerea operei, ci și în receptare, decodajul esticizant fiind adesea un exemplu în acest sens. De altfel, atât în producerea, cât și în receptarea valorilor estetice, tezismul nu-i o concepție teoretico-estetică; în cel dintâi caz el trădează mai curând lipsa de talent, în cel de-al doilea - lipsa de pregătire.

Scoț din discuție acele situații în care se ridică problema probității unei judecări de valoare. Semiotica - mai precis o ramură a ei, pragmatice - distinge între lectura unui text, lectură care poate avea diferite grade de adecvare (respectiv, inadecvare), și utilizarea unui text care este în fond un pseudodecodaj (și nu doar un decodaj aberant, efect al improprietății codurilor utilizate), într-unii transformă textul în pretext. De asemenea, utilizarea unui text nu înseamnă - sau, în orice caz, nu înseamnă de regulă - abordarea acestuia ca simptom, ceea ce ar presupune orientarea decodajului către înțelesurile "ascunse" (adică implicite, profunde, non-intenționale), ci absolutizarea cu bună știință a unor semnificații superficiale. Articolul antiargheșian de tristă celebritate Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei este un caz tipic de utilizare a textului, autorul articolului urmărind, de fapt, nu promovarea unei noi interpretări a operei la care face referință, ci "excomunicarea" postului din viața cultural-artistică a țării. Or, în acuzațiile de ordin etic ce i se aduc lui Argheși - că dă dovadă de "egoism antisocial", că furnizează "afrodiziace" cititorului (în *Timea* și *Rada*) că manifestă desăvârșită față de om etc. - se pleacă întotdeauna de la semnificații imediate, superficiale (și acestea deformate). În schimb, unele acuzații proferate la vremea respectivă, tot din ostindire esticistă, împotriva romanului Grupa de Eugen Barbu sau a piesei de teatru Proștii sub oar de lună a lui Theodor Mazilu țin mai curând de o lectură inadecvată. Ape-nușta "critică de grup" transformă adesea textul recenzat în pretext, dar în

cronicile și articolele apologetice sau incriminătorii care apar nu-i întotdeauna posibil să se distingă clar ce este lectură înadecvată, de ceea ce este de-a dreptul utilizare a textului.

Necesară disocieră între explicit și superficial menționată anterior are drept corolar ideea că nu există o ierarhie de principiu - potrivit criteriilor evidenței și non-evidenței - între straturile semantice ale creațiilor artistice. Orice apăsare excesivă a balanței într-o parte sau alta, fie și ca o reacție polemică împotriva tendinței inverse, trebuie privită cu rezervă. Faptul că în raportarea spontană la fenomenul artistic semnificațiile de primă evidență sînt frecvent supra-evaluate nu justifică atitudinea contrară a teoreticianului, concretizată - de pildă - în postularea prevalenței "plutonului" față de "neptunio" în opere lui Eminescu - idee avansată, după cum se știe, de I. Negoitescu²⁶. În același spirit trebuie spus însă că nici un fel de "psihanalizare" sau eventual, "politicizare" (în acest din urmă caz în sensul că orice sfidare a normelor larg acceptate ar însemna și o contestare a tablei de valori existente, deci și a sistemului social dat) nu absolvă filmele "sexi" sau "porno" de culpa de a coborî (uneori la nivel subuman) prin semnificațiile lor explicite, diferite trebuințe, acte, relații, dorinți etc. care țin de perpetuarea speciei om.

b) Cea de a doua precizare pe care vreau s-o fac - foarte concisă însă, de data aceasta - în legătură cu consecințele suprimării "stării de suspendare" a conștiinței în receptarea operei de artă completează oarecum afirmațiile din rîndurile anterioare. După cum am mai sugerat, preferințe pentru producții declarative se explică adesea prin faptul că valoarea morală a creațiilor artistice este judecată după conținutul etic intrinsec al "crimpeilor de viață" înfrîngute sau după semnificația nemijlocită a scenelor, secvențelor, pasajelor, strofelor și chiar a cuvintelor luate separat. Un decodaj superficial al

26. Vezi: Negoitescu, I., Poesia lui Eminescu, ed. a II-a, Ed. Eminescu, București, 1970, p. 20 și urm.

operei de artă este în mare măsură și cel mai adesea un decodaj "pe bucățele". Tabloul sinoptic întocmit în 1906 de H. Sandelevidi, în care autorul - pentru a susține tema "imoralității" scrierilor lui Sade - face inventarul faptelor de viață prezente în aceste scrieri (beție, adulter, omor, bătaie etc.) este un exemplu foarte ilustrativ în acest sens; un procedeu cu care "rimează" lista de cuvinte aleasă tuită peste patru decenii de Sorin Toma (colofire, mușcă, mușcă, viarșe, puroi ș.a.) a căror prezență în poezie arghesiană ar demonstra chipurile că "pe d. Arghesi, Omul îl dezgustă". Un astfel de decodaj "pe bucățele" nesocotește specificul textului artistic care este o totalitate și a cărui semnificare presupune - cum a arătat convingător cercetarea contemporană - deplasarea accentului de pe principiul selecției semnelor, pe cel al combinării acestora (R. Jakobson) cristalizarea și importanța contextelor lungi (S. Marcus), constituirea și ponderea ridicată a conotației marilor blocuri sintagmatice (N. Behar) etc., toate acestea fiind surse și componente ale unității interne organice a operei de artă.

a. O a treia viziune simplificatoare asupra raportului artistic rezidă în opinie greșită că o creație artistică își îndeplinește funcția sa socială în acest domeniu numai în măsura în care ea contribuie la promovarea normelor etice în vigoare și în general la consolidarea sistemului de valori morale existent. Invers, orice distanțare față de acest sistem de valori este apreciată negativ, ca fiind de ordinul fenomenelor disfuncționale din viața spirituală a unei colectivități sociale date. Pe scurt, potrivit acestei opinii - care este rareori exprimată explicit (și cu atât mai puțin la nivelul unei concepții teoretice), fiind cel mai adesea implicată în judecățile de valoare formulate asupra diverselor opere - orice creație artistică ar trebui să se încadreze integral în ceea ce se numește morala constituită.

Ce-i drept, aportul moral al artei se înscrie cu precădere pe această coordonată. Decalajul dintre ideal și real a fost și va fi întotdeauna dentul de mare în domeniul eticii (deoarece, între altele,

idealul moral este re proiectat pe măsura progresului moralei reale) astfel încât afirmarea și promovarea normelor și idealurilor morale existente va rămâne permanent o misiune și o vocație fundamentală a artei.

Dar, așa cum arta la pe cont propriu aventură cunoașterii - și nu se mulțumește să fie doar o ilustrare prin imagini a ceea ce este deja dobândit pe cale logico-descursivă - tot așa ea participă ca factor autonom, cu inițiative și demersuri proprii, la re proiectarea idealului moral. Aceasta înseamnă, între altele, că arta procedează de sine stătător la judecarea moralității moralei existente, promovează și cultivă norme, principii, sentimente etc. care aparțin moralei constituante. De aceea, arta se înscrie în spiritualitatea unei epoci, în acțiunea și progresul moral în mare măsură prin funcția ei critică. Adesea noile creații artistice contrazic și devansează "orizontul de așteptare" și deprinderile în domeniu ale publicului, re problematizând - dintr-o perspectivă etică inedită și de superioară legitimitate - fundamentele raporturilor interumane, tabla de valori morale, criteriile de judecată, nivelul exigențelor etc. dintr-o societate dată. Atunci când Oedip a pus problema "vinovăției fără vină", când pictura renașcentistă a elogiat frumusețea corpului omenesc (a "tupului păcătos", sursa ispitelor etc., potrivit dogmatismului religios medieval), când literatura progresistă americană s-a rostit împotriva sclaviei, sau când Anna Karenina și teatrul lui Ibsen au pledat pentru dreptul femeii la dragoste și demnitate, respectivele creații și mișcări artistice au contrazis și depășit cu mult opiniile și mentalitatea curentă.

Afirmând că marii artiști sînt întotdeauna și mari moralisti, trebuie să nu-i imaginăm nu numai ca pașnici ai cetății morale, ci și ca exploratori ai tărîmurilor moralității (adică ai moralei de mîine).

Avînd o vechime multiseculară, prejudecățile și simplificările în înțelegerea raportului artei cu morala, pe care am încercat să le trec în revistă în aceste pagini, nu au avut niciodată efecte stît de

păgubitoare ca în epoca actuală. Si aceasta deoarece, pe de o parte, viața artistică este în lumen contemporană puternic instituționalizată, difuziunea socială a operelor realizându-se în cea mai mare măsură în cadrul unei activități organizate și depinzând deci de pregătirea și de gustul estetic al factorilor de decizie din instituțiile specializate în acest sens, iar pe de altă parte, distanțarea față de stilurile și formulele tradiționale, inovația, originalitatea, incifrarea expresiei etc. sînt tendințe majore în arta zilelor noastre, tendințe care determină - între altele - îngustarea zonei semnificațiilor explicate, directe, lesne perceptibile, din creațiile de frumos. Cele spuse arată cât de necesare sînt în prezent dezvoltarea analizei critice și eradicarea opiniilor vulgarizatoare despre funcția social-estetică a artei.

Dar importanța și actualitatea promovării unei înțelegeri adecvate a raportului artă-etica decurg și din exigențele pe care le ridică hic et nunc realizarea progresului moral. Oăci, dacă progresul este o lege generală a vieții sociale - esența cea mai profundă a dezvoltării, rezultatul și rezultanta ansamblului schimbărilor ce au loc - această lege acționează însă întotdeauna în condiții istorice concrete.

Una dintre particularitățile societății noastre socialiste o constituie importanța cu totul deosebită pe care o dobîndește perfecționarea morală a omului, condiție și componentă inalienabilă a progresului social general. Iată de ce nu este îngăduit să se neglijeze vreunul din factorii care contribuie la promovarea valorilor moralei socialiste. Mai mult, este necesar să se realizeze convergența deplină a acțiunii acestor factori. O Convergență care presupune însă păstrarea și accentuarea specificului fiecăruia în parte, atât în consolidarea valorilor etice constituite, cât și în înnoirea a înseși normelor și idealurilor morale. Sînt profund semnificative accentele pe care le pune, în acest sens, Programul Partidului Comunist Român în capitolul consacrat rolului social al literaturii și artei în general, stipulînd

că acestea sînt chemate "să contribuie la afirmarea, în forma specifică, a concepției înaintate despre lume și viață", să înfățișeze "cît mai fidel", în limbajul lor propriu, realitățile, preocupările, aspirațiile, gîndirea și simțirea maselor largi populare", precum și "să prefigureze schimbările viitoare ale societății", artiștii fiind îndemnați să-și manifeste liber talentul, "folosind stiluri și maniere de creație variate"²⁷ (subl.ns.).

Specific societății românești actuale este de asemenea faptul că realizarea progresului moral este obiect al unei acțiuni sistematice, ca parte integrantă a strategiei generale de edificare a viitorului. Moralitatea moralei socialiste este mai mult un construct, decât un efect al acțiunii mecanismelor spontane de autoreglare a relațiilor sociale și interpersonale. Responsabilitatea tuturor celor care, într-un fel sau altul, au sarcina de a contribui la realizarea progresului moral este imensă, sporită fiind și de cerința ca acest progres să se coreleze cu evoluțiile care au loc în zonele altor tipuri fundamentale de valori, inclusiv cele artistice.

Prejudecățile și semnificațiile pe care am încercat să le punem aici sub lupa examenului critic sînt erori păgubitoare pe ambele planuri: etic și artistic. Parafrazînd un vechi dicton al înaintașilor socializării, putem problema drept unul dintre principiile societății în care trăim: nici bucurie estetică fără îndelungare morală, nici îndelungare morală (prin artă) fără bucurie estetică.

3. Corelații actuale. Oitave exemple

După cum s-a văzut, în capitolul de față ne propunem să surprindem vastele corelații dintre universul mobil și scintilelor al ar-

27. Programul Partidului Comunist Român, de înălțare a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism, Ed.Politica, București, 1975, p.160-162.

tei și lumea riguros străjuită de orinduiela cerințelor morale. Ineditul și particularitățile accentuării corelației rezidă în faptul că ea prilejuește examinarea accentuării ample și spinoase problematicei pe fundalul unor realități socio-culturale radical schimbate, guvernate de concepții ideologice-filosofice noi, chemate să răspundă unei finalități mai direct conectată la circuitele vieții imediate. Planul disputelor cu pronunțată tentă parnasiană, de factură teoretico-abstractă a început să cedeze locul, sub imperatiile dinamicii actuale, dezbatelor nemijlocit legate de angajarea și implicarea deliberată a tuturor factorilor de conștiință în uriașul proces revoluționar de redimensionare a parametrilor întregului nostru edificiu social.

Deschizând epoca marilor transformări înnoitoare, a prefacerilor structurale adânci, de la baza existențială economic-materială până la zonele elevate ale conștiinței individuale și colective, revoluția socialistă a redescoperit și revitalizat tradițiile glorioase ale culturii românești, a descătusat inepuizabilele energii creatoare ale poporului, inaugurând un climat propice dezbatelor deschise, fructuoase, de întinsă anvergură intelectuală în toate domeniile creației spirituale, urmate de o profundă radicalizare a conștiinței inclusiv a celei artistice.

Determinată și expresie a unei experiențe interice fără precedent în avântul ei constructiv, viața culturală și artistică omogăte o substanțială implicare în miezul evenimentelor sociale, o tot mai strînsă racordare la noile realități din țara noastră, o adăncare de conținut la ideile înscălate ale timpului. Aderarea entuziasmată a creatorilor la făurirea unei lumi mai drepte, la eliberarea de mentalitățile societății istoricește revoltată, punerea pe prim plan lăture oivide a personalității lor, actul de opțiune plenară la sollicitările prezentului, împărtășirea idealurilor democratice, progresiste, ale poporului, pentru a realiza o creație de înaltă ținută identică și artistică, dar și cu o largă audiență la public, cu sporite puteri de înfrînare etică și estetică.

De pe această platformă și într-o stare atmosferică sint discutate și rediscutate problemele esențiale, de direcționare a artei și literaturii; în cadrul lor un loc de majoră importanță l-a ocupat complexa și mereu actuala temă a relației: artă-morală.

În această perioadă s-a pus în lumină adevărul îndubitabil că, sub imperativele vieții social-istorice practice și a nevoii de clarificare teoretică continuă a specificului național, a delimitării spațiului cultural-spiritual românesc, problematica morală implicată în opera de artă a constituit o preocupare de perpetuă actualitate și adîncă semnificație. Asupra descifrării resorturilor sale intime au poposit personalități ilustre din varii domenii de spiritualitate autohtonă, examinînd-o din diverse unghiuri de înțelegere și apreciere. Filosofi și esteticieni, filosofi ai culturii sau sociologi specializați în studiul artei și moralei, critici literari și de artă, crea-tori din toate sferele artei, au tradit îndelung spre a elucidă rapo-rturile de interacționare dintre cele două forme ale conștiinței socia-le, pentru a releva coeficientul moral al propriilor opere, citimă-lor de moralitate, de investitură etică. Evident, paleta demersurilor, gradul de pătrundere și raza de cuprindere diferă după perspectiva de abordare și acuitatea observației; comună rămîne însă chemarea respo-sabilă de a le discuta, credința că interinfluențarea lor este un fe-nomen organic, izvorit din reale necesități de dezvoltare, cu efecte de reciprocitate pozitivă. Chiar dacă accentele sînt diferite, iar so-luțiile diferențiate de la un autor la altul, problema a rămas aceeași, unică pentru toți, avîndu-și sorgintea în conștiința acută că arta au-tentică, literatura adevărată trebuie să se asocieze indisolubil cu și la comandamentele morale cele mai înaintate ale societății româ-nești.

Pentru întreaga noastră cultură, și aceasta constituie o trăsătură distinctivă a specificității sale, problema nu era numai aceea a constatării și admiterii fuziunii reciproce benefice a valorilor mo-rale cu cele estetice, ci accea a relevării substanței și a sensului

moral implicit inherent în opera de artă, în sincronia ei demăvixată cu natura societății, cu modificările relațiilor sociale și umane. Pe aceste temelii, soluțiile întrenărite, multe dintre ele asociate cu juste resolvări de principiu, venind pe linia de permanență ale culturii noastre, vor fi, în nouă etapă istorică, inevitabil invocate, dar și necesar depășite.

Se cuvine reținută și creator preluată, din acest fond de aur tradițional, ideea de crucială importanță a raporturilor de coexistență autonom-heteronom și, în contextul lor, a indicării locului factorilor de natură etică în geneza și afirmarea valorii estetice și artistice. O atare premisă facilitează mesurarea și înțelegerea mutațiilor survenite, ca urmare a iradierii elementului moral - el însuși complex și contradictoriu - în substanța interioară a diverselor arte, genuri de artă și opere individuale. În aria acestor elucidări de bază își găsește reșea deslegare și mult discutată și disputată problemă, la noi ca și pe plan european, a "artei pentru artă" și a "artei cu tendință". Pozițiile principale avansate încă din a doua jumătate a secolului trecut de G.Dobrogeanu-Gherea și Titu Maiorescu s-au amplificat și consolidat cu noi suporturi argumentative, ca reflex al maturizării gândirii estetice, critice și artistice din România. S-a sedimentat, de-a lungul timpului, în conștiința multor gânditori și creatori, opinia cu scoperiri de adevăr oă, recunoașterea și susținerea relativei autonomii a esteticului - cu corolarul firesc al necesității judecării artei, în specificitatea sa, după un criteriu predominant estetic - nu impietază în nici un fel asupra recunoașterii și admiterii factorilor extranei - sociali, politici, științifici, morali etc. - în constitutivitatea artei. Practic, interesul manifestat pentru finalitatea artei, pentru funcția ei educativ-formativă, s-a corelat la aproape toți cercetătorii și realizatorii noștri cu principiul, explicit sau implicit formulat teoretic, potrivit căruia în marele concert al valorilor spirituale există o olară și neobivocă susținere și întrepătrundere între valoarea morală și cea estetică, între conținutu-

file morale ale operei de artă și forma de exprimare a acestora. Pornindu-se de aici, demersul analitic a suit spre descifrarea mecanismelor genetice și funcționale ale celor două clase de valori, spre elucidarea, din perspective metodologice diferite, a deosebit de amplelor legături dintre artă și morală, dintre etic și estetic, dintre bine și frumos.

În anii noștri investigarea amintitelor raporturi de organică interferență poartă decisiv amprenta prefacerilor și reolădirilor ce caracterizează ansamblul sectoarelor vieții social-politice și culturale din țara noastră. Antefăurindu-se în mod conștient, noua orînduire a debutat sub zodia politicianului - avanpostul cel mai înaintat al conștiinței ce începuse treptat a se închega. Toate înfăptuirile în plan economico-material și cultural-spirituale erau așezate și văzute prin această prismă, beneficiind de multiplele sale irradieri. Fără îndoială, desideratul unei "arte morale", în acord cu aspirațiile omului, liber și emancipat, confruntat dramatic cu proiectarea altui destin, neîtrădit anterior, dar cu puternice rădăcini în anterioritate, a căpătat și el un conținut nou, adînc implicat social și decisiv impregnat de spiritul politic revoluționar al momentului istoric dat. Osmoze dintre politic și moral, cu neputință de realizat în etapele istorice trecute, impune întregii societăți exigențe noi, creînd un spațiu nelimitat de acțiune și pentru aluitorii artei atrași în procesul trudnic de clarificare a conștiințelor, de sondare prospectivă a straturilor cele mai adînci ale subiectivității eflată în curs de a se autocontempla pe sine într-o ipostază cu totul inedită. Dimensiunea morală, de așare, nu este în nici un caz reducibilă la ceea ce reprezintă conștient și fi general-uman! Se evidențiază acum cu forță unii postulat istoric, ideea că, societatea în ascensiunea ei socialistă se dezalienază progresiv, își limpezete cadrele vieții sociale și morale la scară întregii națiuni, conferindu-le solidaritatea interioară necesară, aptă să aducă oamenilor demnitatea etică meritată. Așa se explică și se justifică pledoaria argumentativă adresată oamenilor de artă și litera-

tură ca în creația lor, producă și propună spre receptare publicului iubitor de frumos să fie inoculată, în mod vizibil și conștient, o substanță morală adecvată noii situații existențiale și calității spirituale a vieții oamenilor. Prin aceasta, sensul etic al creației și angajarea morală prin operă a creatorilor nu mai apar dureros înstrăinate de contextele practice și spirituale, izolate de dialectica contradictorie a vieții, desprinsă de efervescența tumultuoasă a subiectivităților ce se confruntă tensiv, dar și creator cu lumea de artăzi. Intențierea reală a perfectei osmose și compatibilității dintre substanța morală conținută în însăși densitatea vieții, în mediurile ei morale și reflectarea estetică-artistică a realității constă, în faptul că, societatea socialistă face posibilă și efectivă conerirea calitativă între adâncimea subiectivității și existența obiectivă. Este astfel validată în practică teorema materialismului istoric, conform căreia profunzimea și bogăția laturii subiective - inclusiv a celei morale și estetice - este, ca rezultat, direct proporțională cu amplitudinea înrădăcinării și împletirii cu latura obiectivă, cu mișcarea dialectică a lumii reale. "Morala - spun Marx și Engels în Ideologia germană -, religia, metafizica și toate celelalte domenii ideologice, precum și formele de conștiință corespunzătoare lor pierd deci aparența că ar fi de sine stătătoare; oamenii, dezvoltând producția lor materială și relațiile lor materiale, modifică odată cu această realitate a lor și gândirea lor și produsele gândirii lor"²⁸.

Rezultă, totodată că, însăși viața morală și obiectivitățile ei - implicit cele dinăuntru operei, din "viața operei" - se fundamentează și se clădesc pe un univers existențial nou, structural modificat, în care acționează tot mai puternic și mai profund principial practic al omului văzut ca scop al devenirii însăși. Se poate vorbi, prin urmare, de o nouă comprehensiune a raportului instituit între artă și morală. Afirmăția vizează nu doar elucidarea teoretică, ab-

28. Karl, Marx, Friedrich, Engels, Opere, vol. 3, Editura Politică, București, 1962.

tractă a interdependențelor, prin conturarea lor într-un discurs de pură axiologie, ci și evidențierea modului particular în care creatorii-artiști se implică în vastele angrenaje sociale, reușind să transmită prin opera lor un mesaj moral complex, de continuă actualitate. Apare acum tot mai clar adevărul că, ideile și idealurile morale nu sînt și nu pot fi niciodată neutre, că ele se integrează pregnant în concepția despre lume a artistului, mediind, la rîndul lor, o anumită concepție. Din această împrejurare se desprind cel puțin două aspecte esențiale.

Întîi că, prin conținutul moral al operei de artă se reflectă, în mod specific și într-o formă expresivă adecvată, însăși "adevărurile vieții, ceea ce a impus educares permanente în privă planul creației și a teoretizărilor asupra ei, a conceptului de realism. În al doilea rînd, arta și literatura mijlocase, prin chiar natura cognitivă a demersului lor, deschiderea unuia dintre drumurile cele mai eficiente și penetrante de cunoaștere, în detaliu și semnificativ, a fluxului vieții sociale și relaționare a oamenilor, dezmărginindu-le necontenit orizonturile. În acest fel, devine posibil să se producă o ferocită înfrățire între reflectarea artistică și cunoașterea morală, o desăvirgită unitate și armonie practică între conținuturile morale și estetice ale celor două clase principale de valori.

3.1. Interferențe valorice

Sub acest raport, remarcăm ca semnificativ faptul că, aproape toți cei interesați în această perioadă de raportul artă-morală sînt atrași de interogațiile asupra naturii valorii etice și a celei estetice. Pe lângă reiterarea unor poziții binecunoscute în axiologie anterioară - explicabile din perspectiva largă a demersurilor umanizatoare ale omului care au produs și produc inevitabil o întrepătrundere a eticului cu esteticul - se detașează numeroase elemente noi invitate în procesul amplu și anevoios de surprindere și precizare a modului spe-

Cda 10/2005 fasc. 8

oific de ființare și analiză a relației extrem de cuprinzătoare a esticului cu esteticul în condițiile de estăsi ale crinduirii noastre sociale.

Continuități și discontinuități există și în acest plan. Astfel, în Logica frumosului, profesorul Liviu Rusu, personalitate de seamă a esteticii din perioada interbelică, mai ales prin Essai sur la creation artistique... (1935) și Estetica poeziei populare (1937), se plasează pe o asemenea coordonată de analiză a naturii corelative a valorii etice și a celei estetice. Considerațiile sale, ce vizează, în principal, unitatea și diversitatea valorilor, sînt centrate pe conceptul de adevăr, adică pe esența a ceea ce este, deoarece, "cales adevărului animă binele, și tot el animă și frumosul". Ordonînd valorile în deziderative și dignitative, judiciosul interpret al lui Neiorescu, le reliefează strînsa corelație și intercondiționare, remarcînd, în același timp, accentuata lor specificitate. În opinia sa, frumosul este apreciat ca valoare conectivă, autotelică, spre deosebire de corelatele acestuia care sînt valori tranagradiante și heterotelice, definindu-l ca ceea ce este sub forma cum trebuie să fie²⁹. De asemenea, este stabilită o relație de clară sinonimie între frumos, ca fenomenul estetic de bază, și valoarea estetică, idee ce va fi fructuos reluată în cercetările ulterioare.

Dintr-o altă carte, Kalokagathon, apărută tot în 1946, și purtînd semnătura prestigiosului istoric și critic de artă Petre Cornarescu, sînt de reținut cîteva erudite pagini consacrate elucidării simbiozei, intuită încă din perioada antichității clasice, dintre Kalos și Agathon, fructificîndu-se, în chip original, aștegurile dobîndite de gîndirea axiologică ca și de cunoașterea în adîncime a evoluției valorilor speciale de-a lungul vremii. În spiritul înțelepciunii artistice, ilustrată și de aforismul "cunoaște-te pe tine însuși", esențatul romn caută sorgintea comună a valorilor în personalitatea umană,

29. Liviu Rusu, Logica frumosului, București, E.L.U., 1968, p.38.

arătînd că "cea mai esențială creație pe care o are de îndeplinit omul este de a se realiza pe sine", iar "realizarea-de-sine este tot atât de mult fapt etic cît și fapt estetic", o "statornicie concretă a imaginilor armonizate de rațiune".

Pe făgașul acestor strălucite sondări în profundimea conexiunilor de organicitate dintre bine și frumos, dintre moralitate și esteticitate se inseriu mai tîsîu și părerile lui Dumitru Isaac înfățișate sistematic în volumul Frumosul în filosofia clasică greacă (1970).

Prezența acestor studii are o dublă semnificație: pe de o parte, ele exprimă legătura nemijlocită cu modul de tratare a respectivelor corelări în perioada interbelică, cu direcția axiologică preeminentă în estetică; iar pe de altă parte, conținutul lor umanist avansat le marchează apartenența, prin preluările pe care le-au făcut posibile, la configurarea și conturarea altei perspective ideologice și metodologice în mișcarea etică și estetică de la noi. Tulburate vremelnice și parțial de mărginite opțiile dogmatice, intercomunicările vitale dintre artă și morală ies din canal de umbră unde fuseseră împinse alături de adevăratele valori (însăși axiologia ca disciplină filosofică era privită cu neîncredere), trecînd în prim planul activităților de creație și investigație științifică. Simplificările și schematizările care minaseră interesul real pentru subtile clarificări conceptuale, pentru nuanțările de specificitate și complexele punți de legătură și interferență a celor două sfere de valori, s-au dovedit și cu această ocazie inapte de a oferi o imagine adecvată asupra acestor delicate raporturi, blocînd viziunea generală, de ordin gnosologic ce trebuia așezată la baza înțelegerii lor atotcuprinzătoare. Modul rudimentar în care a fost vehiculată opoziția Maiorescu-Ghera în problema valorii este pilduitor în acest sens! Tributul plătit unei scheme rigide, străine spiritului viu, militant al artei noastre a lăsat urme împovărătoare de păgubitoare pe întreaga viață culturală românească. Întru depășirea lor s-au angajat, în noul climat stimulator de creație și acțiune, personalități ilustre, hotărîte ca, prin forța talentului

și autorității lor, să înlăture osurile prea stricte pentru vasta respirație a spiritualității și creativității poporului nostru în noua faasă a devenirii sale. Un atare strălucit exemplu de misionar în limpezirea și accelerarea înaintării frontului artistic îl constituie G. Călinescu pentru care "frumusețea morală stă în energie de a construi și reconstrui mereu, de a renunța la orice absolut"³⁰.

În viziunea autorului Principiilor de estetică - situație ce va deveni apoi relevantă pentru analizele întreprinse în ultimile două decenii - nucleul central al disputelor nu-l reprezintă valcerea în sine, în autonomia ei, ci încercarea valorică raportată la realitate, la ascensiunea înnoitoare a vieții sociale. "Reginul veritabil al artei, precum el, este bucuria, acea încordare senină a sufletului, în care viața, cu contrarietățile ei, apare plină de sens și vrednică de trăit"³¹. Sînt, astfel, așezate în termeni principiali adecvați, raporturile artei autentice cu adevărul vieții - prin valorizare viața devine la rîndul ei inoculată cu sens moral și semnificație etică - cu valențele morale ale existenței, substanță ce se cere reflectată în operă și transmisă artisticște prin operă. Tema se bucură de un larg interes, fiind reclamată atât de nevoia descurejării fenomenului de idealizare a realității provocat de supraîncălzirea și simplificarea planurilor morale și umane, cît și din necesitatea prezantă a stăvilirii tendințelor de supravalorizare estetizantă și eticistă. De observat este faptul că, în epocă, se ajunge pe căi indirecte, mediate la placerea unor accente echilibrate, mai judicioas dozate, pe funcționalitatea celor două tipuri de valori, la o sporită clarificare a naturii și întrepătrunderii lor, la o mai adîncă înțelegere a tot ce derivă din această conlucrare. Călinescu însuși atrăsese atîruior atenție asupra inextricabilei fusiuni dintre universul moral și cel estetic, dintre procesele valorizării conexe a celor două teritorii.

30. G. Călinescu, Croniclele optimistului, E.P.L., București, 1964, p.336.

31. G. Călinescu, op.cit., p.290.

"Frumosul uman se înscrie ideii morale", mărturisesc făuritorul monumentalei Istории a literaturii române de la origini pînă în prezent, ceea ce înseamnă că "adevărate frumusețe integrală" se dobîndește doar atunci cînd sîcem "omenește frumos, moralmente frumos, adică o frumusețe pură de orice valoare morală, ca a fluturelui sau a nisetrului, ar fi în sfera noastră egal cu uritul"³². Pentru el, ea și pentru ceilalți eticieni și esteticieni care analizează acest raport, nu există și nu poate exista neutralitatea apreciativă, deoarece situarea în spațiul evaluărilor etice și estetice presupune cu necesitate o atitudine participativă, de partizanat intelectual-afectiv. La aceste cote de înaltă altitudine se poate ascende printr-o continuă "eliberare a spiritului" și "modificare a regimului gîndurilor", a vieții morale a omului pentru că "oamenii se fac frumoși spiritual, adică în virtutea vibrației lor ideologice..."³³.

Postura lui Gălinescu de genial teoretician și creator de artă prilejuiește invitația la o scurtă incursiune în laboratorul de creație al unor artiști care au simțit nevoia imperioasă de a medita asupra rosturilor muncii lor, oferindu-ne observații pertinente extrase dinăuntrul artei căpătînd, astfel, o valoare practică și conceptuală deosebită de importantă. De remarcăm că, grija permanentă a oamenilor noștri de artă față de destinul operelor lor, de pătrunderea și influența pe care acestea o exercită în rîndul celor mai largi categorii populare - unde sincronia dintre universul moral și orizontul estetic reprezintă o latură esențială - ne detasează ca o altă față caracteristică a culturii noastre, în special a celei artistice.

Spre a reinnoa firul expunerii, ne folosim de precizarea făcută de binecunoscutul poet Mihai Beniuc care declară că "Frumosul uman se înscrie vrînd-nevrînd în zona ideatică și efectivă a vieții"

32. G.Gălinescu, Contemporanul, 6.V.1960.

33. G.Gălinescu, op.cit., p.290.

de unde rezultă concluzia că nici un orator adevărat "nu-i lipsește o fermă atitudine etică"³⁴, o concepție filosofică asupra lumii. Fiind o problemă de "conștiință individuală integrată în destinul colectiv și în epocă"³⁵, atitudinea etică se împletește organic cu cea estetică configurând caracterul civic și moral al artistului, măsura libertății lui de a milita în numele semenilor sub semnul omeniei.

Ideea gravei responsabilități sociale a scriitorului, participarea sa însuflețită și inspirată la marile mișcări revoluționare ce au transformat din temelii chipul țării, slujirea devotată a idealurilor socialiste și-a găsit un solipitor interpret în condeiul lui Zaharia Stancu, care, prin scrisul și activitatea sa neobosită aduce pilda unui truditor angajat cu toată forța talentului său la lupta pentru îmbunătățirea și înfrumusețarea vieții din care "va ieși marea literatură a marelui timp pe care îl trăim..."³⁶. Asumarea responsabilității civice, morale, afirmate ca stare, fără echivoc, "considerată nu numai ca o datorie, dar și ca un drept, ca un titlu de onoare", a devenit marca emblematică a făuritorilor de frumos din țara noastră, participanți entuziaști la ridicarea existențială și edificarea spirituală a omului epocii socialiste. "Nu cred, spunea mai departe subtilul prosator Titus Popovici, că vreodată literatura a avut un timp mai vast de cercetare, de explorare, o răspundere mai durabilă și mai deschisă față de toate zonele obiectului său de analiză, omul"³⁷.

Pledind teoretic, așa cum o face și practic în valoroasele sale desfășurări epice, pentru abordarea realistă a vieții de azi, Ion Lăncrăjan refuză cu fermitate atât modul de prezentare idilică, adulcătoasă a realității, cât și tendința de înfățișare nihilistă, negativistă ce presară peste fapte și acțiuni "funingine sau negru de fum".

34. Mihai Beniuc, Scrieri, vol.7, Retrospective și perspective, Ed. Minerva, București, 1976, p.20.

35. Ibidem, p.25.

36. Zaharia Stancu, Triumful rațiunii, Ed. Eminescu, București, 1973, p.204.

37. Titus Popovici, "Săptămâna", 6 oct., 1968.

Reflecția autentică, făcând cu patos dar și cu luciditate, cu responsabilitate morală, trebuie deopotrivă ferită de alunecările schematico-simpliste și strident moderniste; ea caută să surprindă pulsul real al dezvoltării, adevărul vieții cu conflictele și contradicțiile sale, înfățișând existența oamenilor cu bucuriile și dramele ei, cu împlinirile și căderile sale. "Adevărul vieții mărturisește el - a fost și rămâne principalul punct de încercare, factorul de raportare determinant și hotărâtor pentru orice literatură, cu atât mai mult pentru o literatură partinică, angajată, fără nicio rețineră în înfruntările sociale și politice ale epocii, cum a fost și este literatura noastră contemporană"³⁸.

Oerința zugrăvirii adevărate a realității, căutarea cu pasiune și responsabilitate a adevărului vieții, fără "fantezii" și "invenții" nevalidate de problematica umană, reprezintă, în opinia scriitorului Teodor Mazilu, suprema aspirație a artistului și fundamentale condiție a ființării artei. Viața, declara el, nu poate fi "creată", ea poate fi doar redată, comunicată, iar "a prezenta viața, așa cum este, presupune o înaltă atitudine, o mare răspundere artistică și morală"³⁹. Definind teatrul ca artă de largă accesibilitate, "artă a mulțimilor convocate la o dezbateră de ordin etic" incisivul autor dramatic Aurel Baranga se ridică, în numele responsabilității ce revine toate conștiințele planetei, împotriva divagațiilor estetizante, gratuite pentru o artă socialistă cu vante semnificații politice, sociale și morale "o artă robustă, tonică, stanică, dătătoare de viață și de încredere nelimitată, în destinele neînvins, ale poporului"⁴⁰.

Continuăm suite "mărturiilor de scriitor" transcriind finalul unui excelent studiu despre Schiller în care eruditul teoretician și înzestrat poet Al. Philippide sintetizează o autorizată viziune asupra perfectibilității morale prin artă. "Opera lui Schiller merită aten-

38. Ion Lăncrăjan, Nevoia de adevăr, Albatros, 1978, p.79.

39. Teodor Mazilu, O aventură estetică, E.J., București, 1972, p.39.

40. Aurel Baranga, Tesa și paranteza, Ed. Eminescu, 1974, p.248.

și pentru înaltele ei calități morale izvorite din încrederea pe care el însuși o avea în însușirile bune ale omului. Din opera lui, omenirea va culege mereu încredere în ea însăși, în triumful final al binelui asupra răului, în progresul moral. Marile principii etice ale omului, ideea de libertate, ideea de dreptate, ideea de înfrățire și de solidaritate umană, își găsesc în opera poetică și dramatică a lui Schiller o expresie puternică și convingătoare. Opera lui Schiller are deci și valoarea unui izvor de învioreare morală, pe lângă valoarea ei de artă⁴¹. Oas valabil pentru marea creație, de la Homer, Shakespeare, Goethe, Eminescu, Blaga, Sorescu.

În virtutea acestor considerații demersul nostru poate înainta de la funcția morală și moralizatoare a operei de artă spre aspectele ce privesc moralitatea artistului și a celor chemați (istorici, teoreticieni și critici) să judece creația artistică - aspecte ce au constituit și ele o permanentă temă de analiză și interes. Deși teoretic lucrurile par, în general, elucidate - psihanaliza nefăcând în această privință decât să adâncească ceea ce se știa, și anume că, există o distanță reală între structura personalității creatorului, moralitatea și caracterul acestuia și straturile morale propriu-zise ale operei - imensa diversitate a situațiilor concrete a făcut necesară periodic readucerea lor în discuție. Oprirea cu predilecție asupra laturilor comportamentale excentrice, a deficiențelor caracteriale, sau chiar asupra unor stări reale de anormalitate ale creatorului - "ființă excesivă", cum zicea Baudelaire - nu oferă cea mai potrivită soluție pentru încercarea obiectiv-critică de a descoperi fondul moral inerent, consubstanțial al marilor creații. Mecanismele compensatorii apărute ca urmare a unor dezechilibre interioare pot să explice, într-o anumită măsură, actul creator luat ca atare, psihologia artistului și chiar tipologia sa morală, însă ele sînt inoperante în elucidarea deplină a naturii valorii estetice a operei de artă, a rezistenței sale morale în fața timpului.

41. Al. Philippide, Studii și portrete literare, E.P.L., București, 1963, p.215.

O parte din studiile noastre în această perioadă, datorate unor personalități de primă mărime, au menirea de a lumina, prin diverse prieme metodologice, aspectele mai dificile ale acestei complicate ecuații umane. Beneficiar al unui suport filosofic superior, Alexandru Ivasiuc ne înfățișează o înțelegere de înținută comprehensiune asupra profilului moral al creatorului. Dacă vrem să fim în marginile adevărului - avertisa el - este necesar să admitem că "nu ne putem imagina civilizația fără contribuția hotărâtoare pentru lărgirea orizonturilor morale a unor oameni ce cu greu ar putea fi dați drept pildă educativă", dar a căror "operă a avut o adâncă înrîurire binefăcătoare asupra moravurilor, sensibilității și minților oamenilor". Această situație își găsește deslușirea în marea dragoate de viață în ce are ea semnificativ a artistului, în intensitatea și sinceritatea trăirilor sale morale, în consecvența ființei lui de a dăinui operind o necontenită discernare a perenului de accidental, a esențialului de conjunctural. Fără îndoială că, același orizont moral s-a îmbogățit și revitalizat datorită existenței unor "nobile trăsături ale tuturor înaintașilor noștri de seamă, fundament mai adevărat decât oricare altul al binefăcătoarei lor influențe"⁴². Evocarea pildii trecutului, așa cum magistral o face Geo Bogza, ne întimpină cu puritatea conștiințelor de neclintit ale neamului românesc: Oricine, govâelnic, ar considera că "o desăvirgită integritate morală ar fi incompatibilă cu talentul", că "implacabila rigoare morală l-ar putea transforma pe artist într-un asocet incapabil a intra în clocotul vieții", smintescă-și de cea mai pură flacără a poeziei noastre, Mihai Eminescu; iar cine s-ar îndoi că un caracter moral integru ar fi cumva o piedică în calea celui ce ar năzui "să devină un mare om politic" să se întoarcă cu gândul la credința stăternică a lui Băloescu care n-a îngăduit "nici cea mai mică transuție cu noțiunea de român"⁴³.

42. Alexandru Ivasiuc, Pro domo. Radicalitate și valoare, Ed. Eminescu, București, 1972, p.227-231.

43. Geo Bogza, Priveliști și sentimente, Ed. Albatros, București, 1979, p.179-180 (Ediție îngrijită de Antoaneta Tănăsescu).

Socotind arta mai aproape de natură, și deci de instinct, în raport cu morala legată mai direct de civilizație, de rațiune, Marin Preda, prevenirea asupra pericolului ignorării înfrigurilor morale ale artei ca și a excesului de mesaje educativ-moralizatoare, fiind convins că, în cazul marilor creații se restabilește întotdeauna, explicit sau învăluit, un echilibru și o armonie funcțională între cele două coordonate de bază ale trăirilor umane. "Arta - declara remarcabilul plăsmuitor al "celui mai iubit dintre pământeni" - nu ne placea în afara luptei pentru obținerea acestei armonii la care aspirăm și care clipă de clipă este pusă în dezechilibru de expansiunea saului nostru, care folosește, cu violență, cînd instinctele, cînd rațiunea. Opera de artă e seducție, și cînd conține în ea elemente prea vizibile ale unei morale oricît de fascinante, această seducție se micșorează. Scriitorii obsedați de mari aspirații morale sacrifică o parte din seducția naturală a artei, pîndind însă tot timpul să nu ucidă în ei pe artist, fără de care nici moralistul n-ar mai avea nici o putere de convingere"⁴⁴.

Dualitatea sensibil-rațional este reluată, tot acum, într-o elevată ținută filosofică de Athanasie Joja, care așezînd-o în fireasca perspectivă a evoluției sale ajunge la încredințarea că dezvoltarea gigantică a științei și tehnologiei va duce la promovarea și întărirea conștiinței morale. "Este permis să sperăm, spunea eminentul logician, că această contemplație - theoria - a frumuseții intime a naturii va determina contemplarea frumuseții morale și că, întocmai ca în dialectica Symposionului, suflatul uman se va ridica de la frumusețea sensibilă la frumusețea noetică și morală"⁴⁵. Tăria și rațiunea principiilor noastre morale, aprecia distinsul interpret de rostire românească Constantin Noica analizînd cuplul "se cade - nu se cade", re-

44. Marin Preda, Imposibila întoarcere, Ed. Cartea Românească, București, 1972, p.49.

45. Athanasie Joja, Filosofie și cultură, Ed. Minerva, București, 1978, p.106.

sădă în asocierea lor cu lătura estetică a manifestărilor vieții. "Se cade" este o investire care-ți dătează să faci ceea ce ți se cuvine, ce-ți cade bine, ce ți se potrivește, ce-ți revine dinăuntru tău, pe oind "nu se cade", în calitate de normă etică opusă, dar solidară cu celălalt aspect, dimensionează într-o formă blajină însă mai neorătitoare decît a principiilor, interdicțiile, spunînd omului că "nu cade frumos să faci un lucru ori altul"⁴⁶ dîndu-i o fermitate morală de neclintit în refuzul răului pentru instaurarea frumosului, virtuții și binelui. Irosirea sedarnică a vieții, în cazul multora, derivă din "divorțul care se instalează între modul de a gîndi și cel de a acționa al individului în cauză", arăta Dumitru Ghige, în prelungirea aceluiași ales colesvin spiritual. Legătura inextricabilă dintre idee și faptă face să pulseze capacitatea creatoare, de progres și înnoire care arată că în procesul "urias de ridicare socialistă a țării, s-a constituit, implicit, și un nou univers uman, cu o altă față morală, cu o altă sensibilitate și alt mod de a concepe lumea, de a o gîndi adică"⁴⁷.

Problema noii calității a etosului și a omului nou este ridicată, cu cea mai percutantă acuitate, de Dumitru Popescu în elegante formulări interrogative de principiu: "De ce societatea are nevoie, totuși, de oameni noi? De ce trebuie să-și modifice omul o nouă fizionomie morală?" și "Ce model uman oferă socialismul?" Răspunsul se configurează din pătrunsătoarea sa intervenție, ca și din altele care tratează această temă, pornește, în mod firesc, de la necesitatea de a explica și înțelege întreaga istorie a umanității, întregul complex de determinări ce-nu produs, prin medierea antagonismelor sociale, de clasă și de castă, o particulară structurare a subiectivității morale. Apelul la luciditate, la cunoașterea cauzelor aflate într-o "existență socială viciată de inegalitate care a ros conștiința cu un

46. Constantin Noica, Restirea filozofiei românești, Editura Științifică, București, 1970, p.184.

47. Dumitru Ghige, Dimensiuni umane, Ed. Eminescu, 1979, p.298-299.

cancer, a deformat-o pe suprafețe mari pînă la hidrogenis, i-a distrus uneori armonia pînă la nebunie" și lupta neîncetată pentru definitivarea eradicării constituie calea sigură de renaștere a conștiinței, de perfectibilitate morală a omului. Emergența unei noi personalități, plămîdită din perfectă armonizare a celor mai înalte valențe morale, intelectuale și afective, nu este realizabilă ca un reper de cucerit singular și izolat. "O asemenea plămîdire, ne încredințează același autor, nu putea fi decît rodul gândirii colective, al unei voințe colective, care să exprime nu idealul și interesul unei persoane, unui grup sau clase, ci visul omului ca entitate esențială, superioară a universului"⁴⁸. Ea marchează, de fapt, saltul emenirii din imperiul necesității în cel al libertății, trecerea de la solitar la solitar, adevărata eliberare și creație conștientă a omului uman.

Această grandioasă desfășurare de forțe sociale solicită plener aportul artei și literaturii ai căror slujitori, cum inspirat spune Mihnea Gheorghiu, îi apreciem "după rolul pe care fiecare autor și-l asumă în spațiul său propriu de umanitate". Conștiința civică a creatorilor români, atît de înălțător prezentă în întreaga noastră istorie, se manifestă astăzi cu o sporită vigoare în făurirea noului univers etico-estetic, pătrunși fiind de importanța faptului că "fie vremea cît de rea sau cît de bună, acesta e spațiul trăirii noastre și nu altul..."⁴⁹.

După o scurtă și inevitabil lacunară incodire în lumea de motivații și argumente etice a creatorului să aruncăm o fugară privire spre investitura morală a celui ales să officieze actul aprecierii "autorizate", profesionale a produsului artistic. În acest sens, Ion Dădu Bălan analizează statutul și metodele criticii, cîștigurile și metehnele ei, autoritatea și îndatoririle etice ale reprezentanților săi.

48. Dumitru Popescu, Ieșirea din labirint, Ed. Eminescu, București, 1973, p.18,35.

49. Mihnea Gheorghiu, Adevăr și poezie, "România literară", 20 mai, 1982, p.3.

Etica actului critic, care trebuie să se caracterizeze prin competență, principialitate și răspundere, impune o mai pronunțată integrare în climatul fructuos, creator al țării, o mai "adevărată" și nepărtinitoare judecare a valorilor artei și literaturii actuale. "Solicitudinea, comprehensiunea, dragostea pentru promovarea culturii noi, bucuria de a descoperi și afirma talente se cade să fie însoțite de simțul valorii, de exigență artistică și intransigență ideologică"⁵⁰. O poziție similară adoptă Pompiliu Marcea care repudiază cu vehemență viziunea fragmentară a unor critici fascinați de "metodele moderne în analiza literară" prin care eludau aspectele de fond ale creației și se pulverizează analize pe laturile formale, secundare, desinteresându-se de unitatea, fuziunea și condiționarea reciprocă a valorilor din cuprinsul operei de artă. "Valorile intelectuale sau morale pot foarte bine să aibă o încercătură de ordin artistic, nu există nici o incompatibilitate între ele, după cum valorile artistice comunică perfect cu cele de ordin intelectual sau etic, și de atâtea ori se exprimă pe acestea"⁵¹.

Într-o largă perspectivă comparativă Al.Dina discută influențele eticului "în esența anumitor categorii estetice ca cele ale comicului și sublimului, din antichitate și până în zilele noastre", subliniind spăsat interferențele dintre etic și estetic aflate în arta lumii din toate timpurile. Accentul moral, precizează el, înlesnește circulația mondială a operelor, iar "finalitatea etică a literaturii comparate rămâne apropierea dintre popoare, cooperarea lor în domeniul literar prin făurirea unui tezaur comun al capodoperelor umanității, izvor de nemărginit al unei tainice și trainice morale mondiale"⁵². Dimensiunea etică a creației este nuanțat invocată de Ota-

50. Ion Dodu Bălan, Permiterea morală și ideologică a criticii, *Rev. Socialismă*, nr.8/1982, p.33.

51. Pompiliu Marcea, Etică și creație, "Scinteia tineretului", nr.9190, 9 decembrie 1978.

52. Al.Dina, Dezbateri critice, Ed. Eminescu, 1977, p.25.

vian Paler într-un savuros eseu consacrat relației artă și morală unde afirmă că "dacă etica are dreptul să judece istoria, cum spunea Camus, nu văd de ce ea ar fi un argument impur într-o judecată estetică. Avem nevoie și de etică pentru a ne feri în artă de greșeli"⁵³. Iată, așadar, cum suportul etic contribuie, nu numai la înfruirea morală a publicului și a creatorului, ci și la consolidarea edificiului însuși al artei, topindu-se în substanța intimă a specificității sale.

Importantă în abordarea acestei problematice este și latura ce antrenează respectivele corelații din direcția valorilor estetice spre cele etice. Cine nu rămâne la suprafața semnificațiilor umane, la anecdoticul facilă, spune Marcel Breazu și pătrunde "pe căile limbajului artistic de calitate către mesajul profund al marilor creatori, găsește în artă resurse pentru travaliul moral pe care fiecare dintre noi are a și-l exercita asupra lui însuși. O operă de artă nu este și nu trebuie să fie un tratat de etică. Artă autentică răspunde unor nevoi umane inexorabile, care depășesc normativizarea etică didacticistă. Dar, tocmai din cauza asta, arta ne face mai "buni", în cel mai amplu și înalt înțeles al cuvîntului"⁵⁴. Fie că influențează direct cursul evenimentelor, cum se întâmplă uneori, fie că le înfrumusețează mediat și sublimat, cum se petrec luxurile cel mai adesea, "arta ca artă - ne asigură Ion Ianoși - nu poate nici schimba forța unei societăți, nici asigura membrilor ei o viață indigestă"; ceea ce și-a propus și poate obține ea este însă înnoirea lăuntrică a procesului și produsului muncii, o coeziune morală care asigură "solidaritatea de sine a artei și solidarizarea ei cu spațiul și timpul său istoric"⁵⁵. Vorbind despre dimensiunea etică și estetică a personalității în condițiile noi de creștere Al. Tănase relevă poziția interschimbabilă a celor două planuri ca și reciproca lor susținere în aspirația către o totă-

53. Octavian Paler, Artă și morală, în "România liberă", 26 decembrie, 1978, p.2.

54. Marcel Breazu, Convorbiri despre artă, E.P., București, 1971, p.219.

55. Ion Ianoși, Moralitatea și arta în vol. Artă și ideologie, Ed. Junimea, Iași, 1979, p.230, 232.

litate dinamică, bogată, polivalentă. Enunțând aprofundat asupra specificității valorilor etice și estetice, Ion Pascani previne împotriva înțelegerii simpliste a corelării lor arătând că funcția moralizatoare a artei, de consolidare sau prefigurare a unor principii etice se exercită, dacă este corespunzător susținută de realizarea artistică, chiar și în cazurile când opera înfățișează aspecte urite, hidease, monstruoase ale realității. "Asemenea opere au puterea să agudue conștiințele, să provoace un șoc spiritual care are forța estetică, dar și etică, de a sparge conformismul, de a risipi falcele iluzii și de a atrage atenția asupra unor aspecte outremurătoare ale istoriei contemporane, deloc lipsită de tragedii și contradicții"⁵⁶. Forma frumoasă sau urită a artei se decide dependent de scop al căruia "scopul uman - susține Radu Negru - devine conținutul moral al artei", iar "uritul începe cu nerengita mijloacelor proprii de expresie, de la neadeverea lor în raport cu idealitatea propusă, sau presupusă a fi în conținut. De aici nu mai este decât un pas până la uritenia imorală pe care o constituie pastșa, imitația, moftul pretențios împodobit, sau afacerea cu kitsch-uri"⁵⁷.

Etica artei, relevă în câteva dense considerații Al. Huser, trimite totdeauna la creație deoarece "arta este etică, deci, ca expresie a virtuților creatoare ale omului, a forței sale morale și spirituale, prin însuși acest proces creator (când el este autentic, cinstit) se-î stă la bază"⁵⁸. Activitatea de creație presupune înăi o poziție angajată, asumată responsabil în consens cu dezvoltarea progresivă a societății, întrucât, așa cum îndreptățit afirmă Gheorghe Achitei "actul artistic are întotdeauna o motivație socială"⁵⁹. În aceste parametri de obiectivitate se înscrie și problema libertății de creație, amplu tratată de V.E. Măgheș care, fără nicio un echivoc declară

56. Ion Pascani, Arta de la A la Z, Ed. Junimea, Iași, 1978, p.59.

57. Radu Negru, Ideologie și artă, "Cronica", 1982, p.8.

58. Al.Huser, Etica artei, în vol. Artă-morală în istoria gândirii estetice românești, Ed. Eminescu, 1983, p.339-342.

59. Gheorghe Achitei, Libertatea și responsabilitatea artistului, "Scinteia", 30 august, 1977.

că "arta, ca imagine și speranță a libertății va trebui să moară, ca să dea naștere libertății înșei, intruchiparea ei socială-concretă"⁶⁰. Forme "tot mai libere și deschise de demascare în artă a viciilor morale ascunde" - precizează Radu Sommer - contribuie la "transformarea idealurilor morale în sensul umanizării și al apropierii lor de natură"⁶¹, adică, de modul firesc, demn de trăire și conviețuire umană.

Cu referiri elocvente la numeroase ramuri ale artei contemporane, Dumitru Matei orientează discutarea acestei probleme spre constatarea că "dimensiunea morală sau componenta morală a operei de artă nu se exercită în forme imperative și normative, ci doar ca un moment optativ, mai cu seamă atunci când diagnosticul moral este pus cu mijloacele marii arte"⁶². Pe un temeinic suport argumentativ - istoric și actual - Grigore Smeu dezvoltă ideea unei tot mai pronunțate "socializări" a artei, atât în planul creației cât și al proliferării receptării ei, fenomen ce cunoaște în epoca noastră o sporită nuanțare și sublimare sub raportul moralității sale. Într-un eseu convingător Cezar Radu încearcă să preîntâmpine simplificările și prejudecățile, mai vechi sau mai noi, privind reala înțelegere a raportului artei cu morala. Dintre acestea, cele mai frecvente acum și cu efectele cele mai păgubitoare sînt, după opinia sa, cele cuprinse în tendința de a limita funcția educativ-morală a creațiilor de frumos doar la sfera artelor care urmăresc direct reprezentarea, și de a reduce bogăția de valori etice ale unei opere artistice doar la ceea ce este explicit exprimat și cel mai lesne perceptibil. Or, arta autentică, adevărată, care rimează cu marile prefaceri sociale, realizate la cotele de sus ale exigențelor estetice, influențează publicul larg și prin ceea ce comunică nemijlocit, dar și prin ceea ce transmite aluziv, sugerează

60. Victor Ernest Măgk, Artă o înșelăță a libertății, E.P. București, 1977, p.161.

61. Radu Sommer, Autonomia și responsabilitate în artă, E.P., 1969, p.20.

62. Dumitru Matei, Dialectica relației etic-estetice, "Era socialistă", nr.9/1978.

prin analogie, similitudine de situații și întâmplări⁶³. O reușită de demonstrație face în acest sens Ion Toboșaru folosindu-se de exemplul teatrului, modalitate artistică de percutanță înfrigurare etică și estetică, pătrunsă de spirit revoluționar, umanist, patriotic. Teatrul se transformă în tribună de modelare a conștiințelor "prin pilda eroilor, prin complexitatea vieții lor spirituale în care voim a ne regăsi, prin adevărul vieții, prin intruchiparea normelor morale superioare, de progres, de bine și înălțător"⁶⁴. Pascal Bentoiu, un inspirat creator și teoretician al artei, examinează interpretările esticului cu esteticul în universul de mare complexitate al muzicii, furnizând exemple de netăgăduit în sprijinul susținerii că ethosul operei de artă depinde de perfecțiunea și valoarea estetică a acesteia.

O interesantă demonstrație a interacțiunii dintre "noblețea artei (sau poate a moralei) și frumusețea morală (sau mai sigur a artei)", realizează Ion Iliescu care, raportînd cele două forme specifice ale conștiinței sociale la personalitatea umană, conchide: "normele etice și criteriile estetice, calitățile morale și frumusețea umanistă sălășuiesc în natura omului, în conștiința sa, în configurația vieții sociale care, mediat sau în alte cazuri direct, condiționează întreaga configurație spirituală"⁶⁵. Este de remarcă apoi că și dincolo de domeniul artei, respectiv al diferitelor arte și în viața de relație a omului, întâlnim aceeași permanentă omoză a sentimentelor etice cu cele estetice, deoarece viața spirituală unitară a omului impune prezența elementului moral în orice evaluare estetică reală. Căci, în fapt, convergența dintre substanța morală implicată în relațiile de simpatie, politețe, dragoste și prietenie, și receptarea în plan estetic a acestei substanțe, devine pîrghia principală a procesului

63. Cezar Radu, Arta și progresul moral, în vol. Artă-morală, ed. cit., p.361-368.

64. Ion Toboșaru, Consemnări. Artă teatrului contemporan, București, 1982, p.35-36.

65. Ion Iliescu, Noblețea artei și frumusețea morală, în Artă-morală ed. cit., p.383.

de schimbare calitativă a dimensiunii spirituale a omului într-o societate preocupată de autoreproducerea bazelor ei sociale și umane pe o linie sănătoasă.

Succinta trecere în revistă - făcută aici cu riscul monotonei enumerărilor și al simplificării pozițiilor (e lesne de observat că citările au un rol exemplificativ niciodată exhaustiv) - are rolul unei modeste introduceri la eventuala lectură a textelor referitoare la acest raport, fiind o stăruitoare invitație la pătrunderea în universul relațiilor vii și active dintre artă și morală. Prin mijlocirea lor am dorit să reliefăm o idee centrală și anume că, natura operei de artă, ca și atitudinea creatorului și receptorului de artă sint, cu precădere, fenomene morale deoarece, sensul însuși al vieții omului și al înfăptuirilor sale este, înainte de toate, moralitatea. A descoperi înțelesul profund moral al adevărului vieții și a-l infuza artisticște în țesătura cea mai intimă a creației, conferind artei substanța moralității vieții, nu înseamnă doar a recunoaște legătura determinativă dintre ele, ci mai cu seamă sublinierea imensei responsabilități civice a făuritorilor de frumos. Cum bine remarcă Titu Popescu "problema responsabilității sociale a artistului este dependentă de moralitatea specifică implicată activității sale, ca răspunsind unor cerințe sociale precise"⁶⁶.

3.2. Atitudinea morală și atitudinea estetică

Descifrind tainele lumii dinprejurul, ca și din lăuntrul său, artistul se angajează în fața societății nu numai estetic ci, în primul rând, moral-politic. Orici, fără o trăire autentică a vieții, fără cunoașterea ei reală - săvârșită cu suferință și bucurie - creatorul nu poate mărturisi nimic revelator despre ea și societate, lipsindu-i posibilitatea de a străbate cu propriile sale forțe straturile de adin-

66. Titu Popescu, Arta ca trăire și interpretare, Ed. Pacla, 1982, p.16.

oime ale realității de unde țiguesc ideile și sentimentele morale ale personalității umane, conduita sa etică generală, elemente ce dau trănicioare și veridicitate adevărului artistic. În această neostoită și dureroasă căutare a sensurilor majore ale vieții, în permanentă strădanie de a le sugrăvi cu mijloace expresive ce vizează perfecțiunea, se concentrează virtuțile morale ale creatorului, pentru care nici o jertfă, nici un sacrificiu nu sînt prea mari. "A căuta și a spune adevărul, care nu poate fi monopolul nimănui, a-l repeta cu în-căpăținare la nesfîrșit, pînă va fi auzit și înțeles, se destăinuie hotărît și responsabil Augustin Busura, a depune mărturie despre un timp și un spațiu cu mijloace artistice adecvate, la înălțimea performanțelor epocii, a fi vocea și gîndul oamenilor este o obligație de onoare, greu de dus la îndeplinire însă tocmai de aceea foarte frumoasă, în măsură să justifice orice sacrificiu sau renunțare"⁶⁷.

Moralitatea omului de artă se vădește în consecvența sa cu viziunea artistică "adevărată", în capacitatea de a desprinde aspectele esențiale, ce se ridică la nivelul normal, fiind neîncetat deschis la nou și deosebit de receptiv la formele și semnificațiile pe care le oferă viața în neîntreputa sa curgere. Tocmai de aceea, problema moralității artistului constituie, într-un fel sau altul, o temă predilectă de analiză și interes în perioada actuală. Practic, ea se află indisolubil asociată tuturor proceselor care vizează constituirea progresivă a socialismului pe propriile lui baze existențiale și spirituale.

În timpul densificat al istoriei noastre recente se conturează, pentru clarificarea raporturilor intime ale celor două planuri - universul moral și orizontul estetic, tot mai numeroase perspective, unele strict teoretice, altele cu o finalitate practică de neocolit. Dacă teoretic, după cum s-a observat, sînt dezbătute și reactivate anumite idei din axiologia interbelică, din punct de vedere strict i-

67. Augustin Busura, Blog notes, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p.228-229.

deologic au importanță acum disocierile tot mai nuanțate care se fac între instanța politicului și cea filosofică, morală sau estetică. Pătrunde deja, ești la nivelul teoretizărilor cît și al conștiinței creatorilor - și acest ultim aspect a lustrat-o deseori înainte începînd cu deceniul șase, astfel că, unele creații literare și artistice, cele ce au rămas, sînt superioare dezvoltărilor înregistrate de teoria filosofică, de estetica generală sau de ramură, de critica literară și de artă - ideea finei, discretei și complicatei dialectici dintre viața reală și realitatea artistică, dintre moralitatea vieții sociale și individuale și moralitatea comprimată în operă și exprimată de operă prin intermediul talentului creatorilor. Indiferent de vechimea sau nouitatea aspectelor abordate, reanalizarea lor capătă substanță și profunzime, depășindu-se stadiul clișeeilor abstracte, al aprecierilor rigide, dogmatizate. Insemnul emblematic sub care se desfășoară dezbaterile este cel al artei și al vieții, dar și al artei ca viață; al artei care dă sentimentul autenticității vieții.

Conștiința acutei schimbări de sens istoric se datorează noilor condiții de existență ale societății socialiste care reprezintă un alt fundament pentru dezvoltarea și desăvîrșirea vieții morale, și un alt temel pentru procesul de modelare, prin artă și celelalte forme estetice, a realității înșăși. În contextul acestor transformări, al perspectivei deschise de materialismul dialectic și istoric, se pune tot mai explicit, cu argumente clar formulate, problema noii calități a etosului și a omului nou, a originalității manifestării lor în ansamblul determinărilor sociale și naționale din țara noastră.

Intrutotul reală și pe deplin realizabilă, răscolitoarea prefacere ce se impune a fi înfăptuită și pe plan spiritual a găsit o largă audiență, scaparînd practic întregul interes al aluzitorilor artei. Sfera acestei preocupări se întinde, de la evidențierea stărilor existente în viața social-politică - care au produs de-a lungul timpurilor, alienare, pierdere de sine, vidare de sens, imoralitate și amoralitate - pînă la prospectarea căilor ce pot asigura făurirea nou-

lui profil moral-spiritual spre care năzuiește poporul român. O atare privire prospectivă urmărește, atât încheierea unei viziuni complete a ceea ce este și poate deveni omul, cât și consolidarea universului real în care adevărul vieții funcționează cu adevărul artei. Altfel spus, este repusă mereu în discuție necesara solidaritate dintre existență și conștiință, dintre realitate și gândire, dintre artă și viață, dintre adevărul moral și cel artistic. Cupola sub care sînt cuprinse aceste "conjuncții" - reductibile uneori la împlinirea desideratului "esteticii ca etică a viitorului" - este vastă și diversă, antrenînd toți factorii care, într-o unitate dinamică, acționează pentru a satisface nevoia dramatică a omului de sens, de certitudine, de viață liberă, demnă. Dobîndirea lor cerea însă vestejirea cu fermitate a atitudinilor extremiste, fie în sensul exagerării aspectelor festive, "pozitive" ale vieții, fie în direcția negativismului total, pledîndu-se pentru cunoașterea profundă a realității, pentru practicarea unui realism autentic înțeles ca fuziune deplină a accepției estetic-stilistice și a celei teoretico-ideologice în creația literară și de artă. Cu acest prilej s-a reliefat importanța principală a relației dintre adevăr și artă; adevărul artistic fiind apreciat ca reflectare și pătrundere în intimitatea proceselor lumii exterioare și interioare, ca stagement profund la ceea ce se degajă ca valoare perenă, redare veridică a realității, la recunoașterea omului în concretitudinea ființării sale sensibile. De altfel, diada artă-morală revine aproape fără excepție, ca reflex al unei stringente cerințe practice, în toate considerațiile teoretice asupra creației de valori artistice.

Agezate sub semnul spiritului revoluționar și al etosului nostru popular, aceste considerații, extrase din substanța producțiilor literar-artistice, au un pronunțat caracter moral, concordant cu natura actului politic pe care-l ilustrează, conferind oamenilor solidaritatea interioară necesară și demnitatea verticalității definitiv cucerite.

Paralel se produce o impresionantă creștere a cotei de esteticitate pe întinderea întregului domeniu de manifestări umane, de la frumusețea individuală a omului până la frumusețea vieții sociale în ansamblul său.

Investitura critică, diversificându-și metodologiile în marginile unui cîmp ideologic comun, își amplifică și adîncește analizele, odată cu maturizarea acumulărilor artistice, cu diversificarea stilistică a creațiilor, cu înmulțirea formelor, formulelor, a genurilor literare și artistice. Fie că se pleacă de la o cercetare particulară, preeminent sociologică, psihologică, istorică, semantică etc., sau de la una totalizatoare, filosofică, finalitatea spre care se tinde este aceea a realizării deplinei concordanțe între ceea ce este opera în toate determinațiile sale și ceea ce se spune despre operă în judecarea critică, impunîndu-se tot mai pregnant opinia existenței "criticii adevărate" alături de aceea a "operei adevărate". Cerințele esteticii și criticii tradiționale, clasice funcționează - spre folosul artei - cu cîștigurile cercetărilor moderne, cu noua viziune despre om și destinul său în lumea contemporană.

Desigur, aria problematică a corelațiilor dintre etos și artă, dintre moralitatea socială și moralitatea artei și a creatorului este cu mult mai complexă decît am reușit să reținem în această sumară privire panoramică. S-ar fi putut, bunăoară, insista mai detaliat asupra sincroniilor dintre progresul moral și cel artistic (eventual lărgit paragraful 2 al capitolului), asupra conținutului moral diferențiat al diverselor arte, ramuri și genuri literar-artistice sau chiar al operelor individuale, ca și asupra tipologiilor de transmitere, în forme expresive directe sau mediate, a implicațiilor morale, asupra consecințelor complicate și, uneori contorsionate, dintre viața artiștilor și creația lor, sau asupra responsabilității specifice a actului de angajare etică și estetică, asupra misiunii și destinului creatorului ca artist și cetățean. Totodată însă, un merit de înalt patriotism și aleană probitate profesională îl constituie faptul că oamenii noștri de

cultură - scriitori, critici literari și de artă, esteticieni și filosofi ai culturii - diferiți prin formație și preocupări, s-au angajat deliberat și constant în același proces de forare analitică și cuprindere sintetică a raporturilor artei cu morală, evidențiind numeroasele punți de legătură și acorduri, explicite sau tacite, dintre ele. Biruința strădaniei lor îndelungate recompune, în toată măreția sa, chipul de astăzi al omului și societății noastre, pe tensiul fuziunilor con-substanțiale dintre circuitele existențiale și cele spirituale ale universului socialist, simultaneitatea edificării frumuseții lumii și a moralității ei. Oăoi, în fapt, dimensiunile artei, începând să devină sincronice cu dimensiunile vieții, timbru și substanță ei poartă atâtea împregnate trăsăturile și caracteristicile omului de azi, iar mesajul ei este mesajul unei societăți dinamice, plină de optimism și umanitate, ale cărei comandamente morale sînt închinare înălțării și desăvîșirii omului.

IV. ESTETIC SI ARTISTIC IN DIADA

RELIGIE-MIT

1. Estetic si artistic

În examinarea relației dintre estetic și artistic s-au constituit, se pare, în decursul istoriei ougetării teoretico-estetice moderne (deci, după cristalizarea conceptului general de artă și a noțiunii de estetic, cu semnificațiile cu care circulă acești doi termeni în limbajul cotidian) două orientări principale, dar distincte deși nu s-au manifestat în stare absolut pură. O primă orientare optează pentru ideea că aria esteticului și cea a artisticului sînt interferente. Într-o astfel de optică, opera de artă ar include și o seamă de elemente extraestetice, care ființează ca atare în cuprinsul operei. Este vorba, de pildă, de informația strict "documentară" despre care vorbește Victor Ernest Măgeș¹ (cum este informația istorică dintr-un roman care se inspiră din realitatea unei epoci trecute) sau de prezența în poezie a celorlalte funcții ale limbajului - în afară de funcția poetică (-estetică, în terminologia adoptată de U.Sco), din binecunoscuta schemă elaborată de R.Jakobson² cea de a doua orientare placează, explicit sau implicit, pentru tema că esteticul are o sferă mai largă decît artisticul și îl include pe acesta, ca formă specializată a sa, arta fiind o manifestare a umanului (atitudine, act, reacție subiectivă etc.) cu finalitate estetică expresă.

1. Măgeș, Victor Ernest, Mărturie artei, Editura Academiei R.S.R., București, 1972.

2. Jakobson, Roman, Lingvistică și poetică, în vol. colectiv "Probleme de stilistică", Editura științifică, București, 1964.

Diferențele dintre cele două accepțiuni date termenilor menționați nu sînt doar o chestiune de semantică, adoptarea uneia sau alteia dintre poziții reperoutîndu-se în soluțiile date unor probleme cardinale ale teoriei estetice (ce esență specifică a artei, originea ei istorică, conexiunile artei cu celelalte forme ale culturii spirituale ș.a.). Între de o opțiunea subsemnatului pentru cea de a doua orientare se cere, deci, explicată și argumentată.

A accepta teza existenței ca stare în artă a unor constituenți nespecifici, înseamnă a accepta că opera artistică rezultă (sau poate rezulta) din alăturarea unor elemente, factori etc. eterogeni, care – ce-i drept – intră în relații reciproce, dar nu se contopesc într-un tot unitar, "organic", ei își păstrează fiecare identitatea și funcționalitatea proprie. Or, impresia de totalitate indivizibilă, de unitate desăvîrșită este primordială și covîrșitoare în cazul unei receptări adecvate a unei capodopere, ea fiind punctul de plecare și momentul de încununare ale contemplării estetice. Între aceste două "limite", procesul receptării estetice se constituie ca o succesiune de decupaže ale textului, de felurite asocieri generatoare de indicații la distanță, de mereu noi și alte grupări și regroupări ale membrilor în supersemne, într-o perpetuă oscilație a percepției prin care este pusă în valoare "ilimitarea simbolică" a artei. Toate aceste caracteristici ale contemplării estetice nu pot fi puse doar pe seama adoptării deliberate, de către receptor, a unei anumite atitudini perceptive, indiferent de particularitățile constitutive ale formei expresive (textul artistic, în accepțiunea semiotică a sintagmei). În situații speciale – deocînd, de pildă, contemplatorul nu are pregătirea estetică necesară (în sensul că nivelul gustului său estetic nu se ridică la înălțimea operei) sau deocînd acesta (contemplatorul) este un profesionist (artist sau critic), interesat de tehnicile constructive pe care le "trădează" opera (cîoi, cum areth Tudor Vianu, adevăratul receptor al artei este dilectantul avisat) – în astfel de situații receptarea se poate fixa pe un anume palier semantic, pe un anume aspect particular, componentă

constitutivă etc. sau poate neglija întregul, în favoarea unei analize separate a părților. Dar, astfel de receptări ale creațiilor de frumos, tocmai în virtutea faptului că ele reprezintă o atitudine anestetică, nu infirmă, ci confirmă teza că în opera artistică autentică totalitatea organică și desăvârșită unitate sînt primordiale. Dacă informația "documentară" ar rămîne distinctă și autonom în capodoperă, asemenea informație ar trebui să fie și perceptibilă distinct, separat, ca informație strict gnosologică, fără implicarea afectivului și axiologicului în reacția subiectivă a receptorului, ceea ce contrazice evidența faptelor. Nu fără tîlc în expresia "impuritatea" artei, lansată de Ion Ianoși, prima vocebulă este pusă între ghilimele; căci arte nu-i amestec (în sens fizic), ci sinteză.

Teza pe care o susțin cu privire la raportul dintre estetic și artistic poate fi argumentată pornind și de la analiza modelului jacobsonian al funcțiilor limbajului la care m-am referit mai înainte. După cum se știe, Jakobson stabilește existența a șase funcții ale limbajului, fiecare grefată pe un element constitutiv al procesului de comunicare, poziția regentă a uneia sau altele dintre funcții determinînd tipul de text. Așadar, funcția poetică și poezia nu coincid, prima este prezentă și în texte de altă factură, după cum și în poezie pot fi prezente (și sînt) și alte funcții, prevalență fiind însă cea poetică. Am analizat și cu alt prilej punctul de vedere al reputatului lingvist³, menționînd meritul acestuia de a sugera ideea unei diferențe graduale dintre poetic și non-poetic (dar asupra acestei teze o să mai revin) și observînd critic absența funcției apreciative, considerată de Ch. Morris drept esențială în cîmpul esteticului; vreau să reînvie aici problema aportului celorlalte funcții la constituirea textului poetic (și, prin extrapolare, a textului artistic în general), precum și să fac cîteva precizări suplimentare.

3. Vezi: Radu, Oskar, Receptarea artei și funcția formativ-estetică a limbajului artistic, în vol. col. "Educație și limbaj", Editura didactică și pedagogică, București, 1972.

Considerind, deci, că prezent a in artă a diverselor funcții ale limbajului este demonstrată, intrebarea care se pune este dacă acestea contribuie sau nu la artisticitatea operei de artă? De i Jakobson nu atacă deschis problema, textul studiului său permite totuși concluzia că el consideră că poeticitatea poeziei rezultă doar din cercetarea textului asupra lui insu i, din autoreflexivitatea textului poetic, deci din funcția poetică a limbajului. Erorrea unei atari concepții poate fi pusă clar in lumină cel pu in in cazul funcției referen iale  i in cel al funcției metalingvistice.

Trec peste tema caracterului non-referen ial al artei ( i, implicit, peste contestarea - de către U.Eco, de pildă - a ideii de referen ialitate, in general); socot că trebuie dep  it   i perspectiva fregeian , potrivit căreia referentul este obiectul fizic (existent carecum in sine, ca atare, in stricta sa imanen  ). Ader mai curind la opiniile potrivit c reora acesta (referentul) poate fi  i un obiect util, de tipul Mo  Gr ciun, Ileana Cosinsseana, Făt-Frumos  .a., deci un desenat cu o existență - reală sau pl amuit  - exterior   i anterior  producerii textului. In acest sens, personajele, faptele  i locurile inf   ate intr-un roman invederează prezența funcției referen iale a limbajului, chiar dacă sînt imaginare ( i cu at t mai mult dacă acestea au sau au avut o existență reală). Dar, in ultimă instanță, deosebirea dintre cele două categorii de personaje (restring sfera discu iei pentru a inlesni argumentarea) nici nu-i at t de importantă. Dacă in constituirea referentului (imaginar) al numelui Toma Alimoc, esențiale sînt trăsăturile ( i faptele) pe care ni le imaginăm in legătură cu acest erou legendar, nu-i mai pu in adevărat că  i in cazul referentului numelui Stefan cel Mare nu-i vorba pur  i simplu de persoana care a existat oindva, ca individ real, cu ansamblul însu irilor sale concrete, ci de personalitatea ale căreia atribute  i acțiuni i-au conferit locul de cinste pe care il ocupă in istoria națională, atribute  i acțiuni pe care noi le "realizăm" (= reprezentăm, apreciem) mai adevărat dec t contemporanii ilustrului voevod. Nu numai c menii, dar  i

locurile, evenimentele, obiectele (cel mai adesea nu obiectele individuale, ci clasele de obiecte) se încadrează în decursul timpului cu conotații, astfel încât simpla lor adunare în lumina conștiinței (de pildă, doar numindule) poate genera - în funcție de sfera de tălcuri din care se constituie sfera lor de conotații, odată cu imaginea respectivă - și o reacție afectiv-apreciativă, o emoție de tip estetic. Tesa "corelativului-obiectiv" a lui T.S.Eliot, se unește cu concepția lukàov-ișnă asupra rolului evocativului în constituirea esteticului și, împreună, ne explică semantica poetică a codului și a lui foaie-verde. Indicând drept animal poetic broasca țestoasă, Călinescu nescotește "istoria obiectului" (de fapt istoria reporturilor omului cu obiectul), deducând dogmatic statutul estetic al respectivei specii dintr-un principiu: "orice confuzie de regnuri e poetică"⁴.

În ceea ce privește funcția metalingvistică (= prezența codului în cod), Roman Jakobson o situează la antipodul celei poetice, idee la care am aderat în studiul menționat mai înainte, dar pe care am regândit-o critic ulterior. Nu mai aduc aici în discuție argumentele invocate în Lingvistică și poetică (mai cu seamă pentru că aceste argumente sînt strîns legate de specificul poeziei, iar aici interesează arta în general), ci trec direct la problema propriu-zisă.

Prezența estetic fertilă a funcției metalingvistice într-un text artistic este o problemă de dozaj. În imensa majoritate a cazului, textele conțin elemente care orientează decodajul, în special atunci și acolo unde există riscul unor decalaje aberante. Un exces în această direcție ar putea suprima "consumul de libertate" în decodaj, fără de care nu există contemplare estetică. Dar, pe de altă parte, opera de artă se autoproponă ca stare destinatarului, iar această "declarație de identitate" se realizează tocmai prin elemente ce țin de funcția metalingvistică a unor elemente ce fac parte integrante din complexul de elemente perceptive care o alcătuiesc ca formă semnificantă. Scutul

4. Călinescu, George, Principii de estetică, Editura pentru literatură, București, 1968, p.116.

statuii nu-i un simplu suport, iar rama picturii nu slujește doar la protejarea marginilor, ci face parte din operă, din sursele expresivității acesteia, din ceea ce Nicolai Hartmann numește "stratul din față" (dacă scutul sau rama nu ar avea nici un rol estetic, autorii respectivi nu ar manifesta nici un interes față de ele; or, să ne amintim că pentru scutul statuii lui Petru I sculptorul a obținut să fie adusă în mod special o stîncă anume). Și mai evident este probată teza pe care o susțin de formulele rituelice din basmele populare. Enumerăm stereotip de început: "Era pe cînd puricele se potocnea cu 99 de oase de fier și sărea pînă în slava cerului", ca și cele din final: "Si-am fost și eu la nuntă și am oărat apă cu ciurul. Si-am încălecat pe-o gea / Si v-am spus povestea așa" sînt ambele destinate să-i atragă ascultătorului atenția că-i vorba de un basm, nu de relatarea unor fapte pretins reale, că deci povestitorul nu trebuie scuzat de minciună. În plus, formula de început, prin însăși caracterul ei ritualic, precum și prin redundanța ei manifestă, facilitează desprinderea ascultătorului din contingenta existenței sale obișnuite ("suprimarea temporară a relațiilor cotidiene", după expresia lui Lukács), deci plonjarea acestuia în universul ficțional al basmului (același efect îl are și bătăia gongului înainte de începerea unui spectacol de teatru). Și dacă avem în vedere că opera, ca univers de semnificații, este doar o virtualitate, care se actualizează în și prin receptare, precum și că valoarea estetică ființează ca valoare estetică numai dacă subiectul receptor o înscrie în această serie de valori / cum observă Tudor Vianu), rezultă clar rolul estetic motiv al unor atare elemente de cod care aparțin "convenției de recunoaștere" a operei de artă (dar, după cum am arătat, ele nu înlesnesc doar recunoașterea formei concret-sensibile respective, ci și operă artistică).

În perspectiva celor arătate pînă acum consider legitimă ideea de funcție poetică doar cînd este vorba de limbaj în general, căci în cuprinsul poeziei toate funcțiile (prezente) ale limbajului devin "poetice". Din același motiv mi se pare nejustificat să se vorbească

despre o funcție estetică a artei, separat de celelalte proprietăți funcționale ale creației artistice. Despre o astfel de funcție, cu o existență și o acțiune (rol) distincte, ne poate vorbi (cum se și face) în cazul peisajelor naturale, al obiectelor de interes utilitar produse de om, al variațiilor atitudinii umane sau - cum am spus - cu referire la limbaj în general; oricând, în aceste domenii, diferitele însușiri funcționale (de la cea practico-utilitară sau cea gnosologică, până la cea simbolică sau cea magică) nu intră integral în constituirea valorii estetice. Gradul de dificultate pe care îl întâmpinăm în eventuala încercare de a delimita funcția estetică de alte proprietăți funcționale dă măsura aparentei și integrării unui produs al acțiunii umane la ei în sfera artisticului. Cu riscul de a fi socotit că necesitate principiul bacovian prohibitiv al "idolilor teatrului", aduc în sprijinul tezei afirmate la începutul paragrafului un argument care poate fi socotit "de autoritate". Astfel, mi se pare foarte elocvent faptul că în studiul lui J. Mukarovsky, intitulat "Locul funcției estetice printre celelalte funcții"⁵, primele pagini - până ce autorul scrie: "Ei trecem acum la chestiunea funcției estetice în afara artei" (p.98) - sînt cele mai puțin consistente. De altfel, gânditorul cehoslovac nici nu pomeneste, cînd se referă la artă, de "celelalte funcții" (așa cum procedează cînd examinează domeniul extraartistic), studiul debutînd cu următoarea declarație: "Problema locului funcției estetice printre celelalte funcții, a situației ei în structura funcțiilor, reprezintă de fapt problema esteticului în afara artei".

x

x x

Acceptarea tezei - pe care m-am străduit să o demonstrez în paginile anterioare - că în opera de artă nu există componente, trăsă-

5. Mukarovsky, Jan, Studii de estetică, Editura Univers, București, 1974, p.94-115.

turi, determinatii etc. care să se situeze (sau, în nici un caz, să se situeze integral) în afara artisticității respectivei creații, acceptarea acestei teze, sîc, are implicații și consecințe importante asupra înțelegerii esenței și statutului specific al artei în raport cu alte tipuri de manifestări ale omului asupra relațiilor ei cu alte forme ale culturii spirituale. Aceste implicații și consecințe pot fi sesizate dacă avem în vedere dificultățile pe care le-am întîmpinat și le întîmpinăm tentativele de definire a termenului de artă.

Noțiunea de artă, în accepțiunea curentă pe care o dăm astăzi acestei vocabule, s-a cristalizat istoricește destul de tîrziu. Epoca lui Platon nu dispune de un cuvînt echivalent termenului actual, deși ideea de artă începuse să prindă contur. În Evul Mediu și chiar în Renaștere unele arte (pictura și sculptura, de pildă) erau asimilate meseriilor înrudite, iar îndeletnicirea de artist era considerată o profesie, nu împlinirea unei vocații.

Se părea că prin experiența practico-artistică și prin unele dezvoltări teoretice din secolul trecut, se ajunsese la o circumscriere relativ certă a ariei artisticeului care cuprindea marile ramuri ale creației de frumos: literatura, teatrul, muzica, artele plastice (pictura, sculptura), arhitectura și dansul coregrafia (cîntarea li se va alătura, în veacul nostru, cinematograful). Secolul XX marchează însă o puternică reaccentuare a labilității granițelor artei. O dovadă, de pildă, controversale în legătură cu statutul estetic al formelor expresive produse de computere sau numeroasele experiențe artistice insolubile, cum sînt așa-numitele ready-made (arta obiectelor gata-făcute) sau action-painting (pictura-acțiune).

Incertitudinilor din planul semnificației extensionale a termenului artă, li se adaugă cele din planul semnificației intensionale⁶. Astfel, numeroasele mișcări artistice novatoare din secolul nostru -

6. Intrucît cuvîntul artă desemnează, în accepțiunea lui imediată, ansamblul operelor artistice (deci o mulțime mai mare decît 1), el intră în categoria termenilor generali de care vorbește logicienii.

de la dadaism, suprematism, suprarealism, pînă la cele menționate anterior - au repus în discuție trăsături considerate, prin tradiție, drept definitorii pentru artă: universalitatea și omnicompătatea operei, internaționalitatea și aspirația spre perenitate în creația artistică etc.

Se poate afirma, ca o primă concluzie că nu există criterii absolut pertinente care să permită delimitarea netă a artei de esteticul extra-artistic; conceptul de artă este un concept deschis.

Cele arătate nu constituie doar o aventură a cuvintului "artă" (sau a conceptului pe care acesta îl exprimă); ele dau seamă de însușiri esențiale ale ansamblului de manifestări, acte, procese, produse ale activității umane, reacții subiective emoționale etc. pe care le vizează acest cuvînt.

Este vorba mai întîi de faptul că arta (la fel ca și frumosul și esteticul în general) nu ființează ca obiect în sine, ci este obiect pentru subiect. Georg Lukács observă cu justete că dacă afirmația "nu există obiect fără subiect" este idealistă, eronată, în perspectivă ontologică și gnoseologică generală, ea devine "fundamentală în estetică", deoarece "dacă facem abstracție de subiectul estetic, plămădirea încetează de a mai exista ca stare; un bloc de piatră, o bucată de piatră, o bucată de pînă, un obiect ca oricare altul"⁷. Prin urmare, recunoașterea socială a operelor de artă drept opere de artă înseamnă nu numai certificarea unui statut integral preexistent, ci și un aport la instituirea acestuia.

Semantica acestor termeni se caracterizează prin prezența a două dimensiuni: semnificația extensională, adică totalitatea entităților (prezente, trecute și viitoare, reale și virtuale) care alcătuiesc mulțimea și semnificația intensională, adică ansamblul trăsăturilor comune și pertinente în virtutea cărora respectivele entități constituie o clasă distinctă de obiecte (vezi în acest sens, GARNAP, Rudolf, Semnificația și necesitatea, Ed. Dacia, Cluj, 1972, cap. I, "Metoda extensiunii și intensiunii", precum și QUINE, Willard van Orman, Doi dogme ale empirismului, în vol. colectiv "Epistemologie - orientări contemporane", Ed. Politică, București, 1974).

7. Lukács, Georg, Estetica, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 553.

O altă particularitate a artei rezidă în faptul că deosebirea dintre artistic și extraartistic este graduală. Or și, de pildă, evoluția de la un anotimp la altul, și trecerea de la estetic la estetic - iar apoi la forma expresivă de manifestare a acestuia, artisticul - se face treptat, fiind cu neîntință - așa cum s-a mai arătat - că se stabilește o linie precisă de demarcație; de unde și statutul incert (artă sau simplu meșteșug?) al unor îndeletniciri și al produselor respective (tapiserie, orfervărie, poterie ș.a.).

Tema caracterului obiectiv-subiectiv și cea a gradualității artisticului se corelează și se suprapun parțial cu ideea - la care m-am referit - a artei, afirmată, cum spunem, de Ion Ianoși în mișcarea de idei din țara noastră⁸.

Arta poate fi considerată drept "impură" (ca, de altfel, și frumosul sau esteticul în general), în două sensuri: Pe de o parte, în sensul că arte și frumosul în general rezultă din combinarea, amestecul și "distilarea" unor "substanțe" eterogene. De aici frecvența lor caracterizare prin asocierea unor termeni antinomici arte și/sau frumosul fiind concepute ca rezultând din contopirea ideii cu sensibilul (Hegel), ca aparținând "lunii psiho-fizice" (M. Dragomirescu), ca sinteză a abstractului și concretului, a generalului și individualului, ca fiind, concomitent, reflectare a realității și construcție de realitate, inspirație și meșteșug etc. Pe de altă parte, "impuritatea" artei și frumosului rezidă și în imposibilitatea separării totale a esteticului de celelalte valori, fapt subliniat încă de la începuturile cugetării teoretice. După cum se știe, Platon utilizează conceptul de kalokagathon, prin care se postulează întrepătrunderea frumosului (kalon) cu binele (agathon), iar Horațiu pledează pentru unirea în poezie a utilului cu plăcutul (utile dulci). De la această poziție de principiu s-au îndepărtat apoi autori care, în decursul vremii, au conceput arta

8. Ianoși, Ion, "Impuritatea" artei, în vol. "Dialectica și estetica", Ed. științifică, București, 1971.

ca fiind fundamental altceva decât esticul, gnoseologicul, utilul etc., demers condamnat de la bun început la eșec. Căci, dacă am încerca să delimităm componenta estetică din înfrăcătura de titluri a unui roman, înălturînd succesiv toate semnificațiile sociale, istorice, morale, filosofice, politice, religioase (respectiv ateiste) etc., după încheierea operațiilor de "epurare" nu ar mai rămîne practic nimic. Născută la focul polemicelor angajate pe tema raportului autonomie-eteronomie, formula "artei pure" ascunde o contradicție în termeni.

O ultimă însușire esențială a artei, pe care o aducem aici în discuție, constă în faptul că semnificațiile operelor artistice - semnificații labile, evanescente, accentuat conotative - nu pot fi nici integral captate prin contemplare spontană, nici epuizate pe cale analizei logice. Dincolo de ceea ce a fost perceput, pus în evidență, va rămîne întotdeauna ceva neexplicat, nesensizat. În acest sens, dar de fiecare dată cu o nuanță specifică, se vorbește de caracterul "ilimitat simbolic" al operelor de artă (T.Vianu), de ambiguitatea textului estetic (U.Eco), de faptul că semnificațiile operelor de artă sînt infinite, inepuizabile, nenumerabile, se vorbește de caracterul semantic deschis al creațiilor de frumos.

x

x x

Să revenim la raportul estetic-artistic rezultînd, așa cum s-a văzut, nu dintr-o insuficiență a gîndirii teoretico-estetice, ci din însăși "natura" specifică a creațiilor de frumos, imposibilitatea definirii - cu maximă rigoare și absolută exactitate - a conceptului de artă rezidă, în ultimă instanță, în dificultatea (de fapt imposibilitatea) trasării unui hotar precis care să disocieze net arta de esteticul în general. Putem considera, fără ezitare, că tocmai la această dificultate se referă W.Tatarkiewicz, cînd afirmă: "putem spune că în definiția artei genus (specie) nu e cîtui de puțin îndoielnic, pe

o altă vreme e greu de precizat differentia specifica a artei⁹.

Trecerea treptată, graduală, nu exclude însă deosebiriile dintre ele. Una dintre acestea a fost semnalată: în ouprineul artei nu poate fi disociată, identificată, o funcție estetică distinctă, pe oind în domeniile extraartistice - de (cel puțin în principiu). Posibilitatea unui atare demers nu decurge din faptul că în aceste esteticul s-ar afla în stare pură (ba, poate, tocmai în legătură cu esteticul din afara artei se poate vorbi cu adevărat, deci fără ghilimele, de "impuritate"); ea decurge din faptul că aici, în aceste domenii, celelalte proprietăți funcționale - de pildă, cea gnosologică - se pot manifesta și se manifestă și fără implicații și reverberații estetice. Artă este cea care dă seamă de estetic în general, nu invers. Tudor Vianu greșete, desigur, limitind obiectul esteticii doar la frumusețea artistică, dar nu e mai puțin adevărat că de două milenii și jumătate filosofia frumuseții își "trage seva" într-o măsură covârșitoare din studiul și meditația asupra artei (nici măcar din spectaculoasa dezvoltare, în secolul nostru, a design-ului, care a fost însoțită de o accentuare continuă a cercetărilor în domeniu, cugetarea teoretico-estetică nu a beneficiat prea mult).

Încercind a nu scăpa din vedere eventualele deosebiri între estetic și artistic în raporturile acestora cu magia, mitul și religia, mărturisesc că ceea ce mă interesează de fapt sînt conexiunile artei cu elementele acestei triade. Un prim și fertil mod de abordare a problemei poate fi, cred, cel istoric.

2. Sincretism și diferențiere: o re-interpretare a mitologicului

Este din ce în ce mai larg acceptată, în mișcarea de idei, tema că arta nu are o origine istorică unică, la baza constituirii și autonomizării esteticului - și, în continuare, a artisticului - stînd

9. Tatarkiewicz, Władysław, Istoria celor șase noțiuni, Editura Meridian, București, 1981, p.83.

un întreg evantai de factori. Chiar în legătură cu originea anumitor forme particulare ale creației de frumos, cum este arta figurativă, cercetările întreprinse de unii autori (H.Brouil, de pildă) au pus în evidență pluralitatea premiselor și surselor istorice¹⁰. A sublinia deci importanța unuia dintre factori, nu înseamnă a contesta aportul altora; examinând cu precădere derivarea istorică a artei din mimesis-ul magic, G.Lukács nu numai că nu contestă, dar chiar implică și avansată și susținută, în cuprinsul gândirii marxiste, de către Plehanov, cu privire la rolul muncii în apariția artei. Excluzind din discuție eventualele opinii care decurg dintr-o concepție generală despre lume fundamental eronată, cum sînt concepțiile mistice (dar, mă grăbesc să precizez, nu există o teorie a originii istorice a artei - cu o audiență oît de oît semnificativă în actuala mișcare de idei - care să izvorască dintr-o astfel de viziune filosofică), în rest punctele de vedere exprimate în cuprinsul acestui teoretician tematic au un caracter complementar.

Ceea ce nu înseamnă egalizarea acestora sub aspectul capacității lor explicative, a fertilității lor teoretice, adică - în ultimă instanță a validității lor. Pără a respinge total, de pildă, ideea unui aport al ludicului la procesul istoric de constituire a artei (idee derivînd din sau afirmată expres de contribuțiile lui Schiller, H.Spencer sau K.Gross la analiza și explicarea jocului), această idee ni se pare - și pentru că, așa cum s-a spus, pornește de la identificarea abusivă a copilăriei individului (de astăzi) cu "copilăria" (istorică) a omnirii, dar și pentru că privilegiază inevitabil gratuitatea actului artistic - ni se pare, zic, o ipoteză slabă. Căci, despre ipoteze este vorba în acest teritoriu tematic în care nu putem supune aserțiunile teoreticienilor la proba confruntării cu realitatea. Această situație de fapt explică de ce, în aprecierea validității unei teorii referitoare la originea istorică a artei - ea, de altfel, și în explicarea

10. Vezi: Matsi, Dumitru, Originile artei, Ed.Meridiane, București, 1981, p.75.

audienței și prestigiului de care ea se bucură, pornim inevitabil (și nu-i o greșală) de la examinarea coerenței ei logice, a gradului ei de integrare în viziunea generală despre om și societate pe care o acceptăm ca adevărată, precum și - dar nu în ultimul rând - de la evaluarea aportului ei la cunoașterea mai aprofundată a esenței artistice și estetice în general. Obiecția și argumentul lui Th. Adorno, care respinge problema originii istorice a artei ca fiind o pseudo-problemă - întrucât esența artei nu poate fi dedusă din originea ei - se cuvine a fi oarecum, răsturnată și convertită într-un desiderat și un criteriu de valoare: ipotezele privind geneza istorică a artei trebuie să aducă un spor de înțelegere a artei și, deci, trebuie apreciat și potrivit acestui spor.

În raport cu tema și țelurile prezentei lucrări, din precizările preliminare făcute la acest început de capitol pot fi deduse câteva utile puncte de reper și de sprijin pentru analiza din paginile următoare și anume:

a) Dacă atât arta în ansamblul ei, cât și principalele ei forme particulare, nu au o unică origine istorică, dacă la baza constituirii și autonomizării artei stau mai multe cauze, destul de eterogene (muzica, magia, jocul etc.), iar acțiunea acestora n-a putut fi - în virtutea eficienței dovedite - paralelă, ci convergentă, eventual chiar conjugată, se poate presupune (într-o primă abordare a problemei) că atunci când este vorba de factori înrudiți - ca mitul, magia și religia - a-l lua în considerare doar pe unul dintre ei (ca surse istorice a artei), a-l rupe de ceilalți doi și a-l absolutiza, înseamnă a comite o flagrantă eroare, cel puțin în plan metodologic.

b) Ierarhizarea valorică a teoriilor privind procesul de constituire istorică a artei semnificând, în primul rând, existența unei accentuate inegalități a cauzelor acestui proces, este posibilă și probabilă o ierarhie a constituentilor triadei la care mă refer mereu în această lucrare, potrivit aportului fiecăruia la procesul menționat.

c) Acceptând ideea unei atari ierarhii, prioritatea acordată unuia sau altuia dintre acești constituenți (ca factori de geneză și autonomizare a artei) nu se poate întemeia doar pe cercetarea "măriturilor istorice", ci trebuie certificată de posibilitatea integrării acestei opțiuni într-o viziune generală adecvată asupra esenței artei, precum și de eficiența ei (a opțiunii) în adâncirea și îmbogățirea respectivei viziuni. Diacronicul trebuie dublat de sincronio; altfel spus, analiza rolului ce revine triadei magie-religie-mit în rîndul surselor istorice ale artei trebuie să se împletească cu cercetarea conexiunilor actuale ale artei cu fiecare dintre constituenții triadei.

Jalonată de atari desiderate și condiționări, analiză poate continua impulsionată de întrebarea: căruia dintre elementele triadei i se poate acorda prioritatea la care se face referire la punctul "c"? În ceea ce mă privește, opțiunea mea se îndreaptă fără reticențe către mit (sau, mai curînd, către mitic). Această opțiune are la bază o atitudine expres polemică față de unele puncte de vedere - recunosc: de largă circulație și inhibant de prestigiosse - privind esența mitologicului, locul mitului în cultura și în general, în viața spirituală a omului.

Am în vedere, mai întîi, acele opinii - foarte frecvent întâlnite în literatura de specialitate, chiar dacă uneori nu sînt explicit afirmate - care situează miticul în sfera fenomenului religios. Potrivit unei atari interpretări, mitul se referă întotdeauna la evenimente esențiale pentru istoria și destinul omului, la fapte aparținînd unui timp anistoric, la regulă timpul primordial, timpul începuturilor, la fapte ale căror autori sînt ființe supranaturale. Cunoașterea mitului - potrivit unei atari concepții - este, de fapt, o trăire a mitului, în sensul că acesta îl amulge pe om (pe cel care, avînd o conștiință mitico-religioasă, ascultă - deci "trăiește" - un mit) din timpul profan, cronologic, istoric, proiectîndu-l (cel puțin simbolic) în Marele Timp, precum și în sensul că prin respectivă "trăire", cel în cauză este pătruns de puterea sueră a evenimentelor evocate. Miroa

Eliade, din ale cărui scrieri nu sunt preluate toate aceste aserțiuni¹¹ este fără îndoială cel mai de seamă exponent al acestei direcții în teoria mitului. Situatrea mitului pe terenul religiei se conexează, în cazul particular al autorului citat, cu tendința manifestată de acesta - potrivit unei observații a lui Constantin Noica - de a considera "că orice realitate profană are în spatele ei o concentrare de sacru", "de a vedea în orice mărunțică o relevare a sacralului"¹². Potrivit concepției lui M.Eliade, când mitologicul își pierde nimbul sacralității, se degradează, alunecă în derisoriu; în acest sens vorbește el despre "supraviețuri și camuflaje ale miturilor" în lumea contemporană¹³.

Gel de al doilea obiect al atitudinii mele polemice, despre care vorbeam mai înainte, îl constituie un evantai larg de opinii, de o mare diversitate - dar avînd, ca să spun așa, un "strămoș comun": decodajul euhemerist (sec.III î.e.n.) al miturilor antice - opinii pe care le consider nu aștit și nu neapărat eronate, în sensul strict al termenului, cît niște ipoteze slabe pentru cercetarea și înțelegerea esenței miticului. În rîndul unor astfel de perspective, de scădută fertilitate teoretică, se înscrie concepția - de mare audiență în a doua jumătate a secolului trecut - a lui Friedrich Max Müller, concepție potrivit căreia miturile s-au născut din anumite deficiențe, "maladii", ale limbajului, sinonimie și omonimie; acestea au generat numeroase confuzii, astfel încît ceea ce a fost un simplu nume (nomen) a putut deveni o divinitate (numen). O ipoteză slabă mi se pare a fi și teza - pusă în circulație spre sfîrșitul secolului trecut (1880) de orientalistul W.Robertson Smith - că mitul nu este altceva decît o exploatare, o interpretare a unui ritual (a cărui semnificație inițială

11. Vezi: Eliade, Mirocea, Aspecte ale mitului, Editura Univers, București, 1978, p.5, 18-19 ș.a.; Eliade, Mirocea, Imagos et symboles, N.R.F., Editions Gallimard, Paris, 1952, p.73-77.

12. Liiceanu, Gabriel, Jurnalul de la Păltin, Ed. Cartea românească, București, 1983, p.44.

13. Eliade, Mirocea, Aspecte ale mitului, ed.crit., p.152-180.

a căzut în uitare), idee ce va face posibilă fiind preluată de mai mulți istorici ai culturii, antropologi, orientaliști etc. Tot la ideea unui proces de verbalizare face apel și explicația psihanalitică, potrivit căreia mitul este realizarea pe plan imaginar a unor dorințe refulate, repetarea în fantasmă a unui act real (paricoidul primordial). Mai adăug la exemplele menționate, fără însă a considera enumerarea ca fiind încheiată, încă unul doar: considerarea mitului drept o simplă formă particulară de povestire, din tradiția folclorului literar oral (punct de vedere ce poate fi desprins din considerațiile despre mit ale lui Franz Boas, V. Propp, Claude Lévi-Strauss).

Interpretările date esenței și specificului mitului pe care le-am menționat în paragraful anterior, sînt, cum precizăm și la început, accentuate diferite. Elementul lor comun, datorită căruia, de altfel, ele sînt niște ipoteze slabe într-o înțelegere adecvată a mitului, rezidă în faptul că indiferent de răspunsul pe care-l dau la întrebarea "ce este mitul?", aceste perspective nu facilitează punerea cu claritate în evidență a locului real pe care îl ocupă mitul în cultura spirituală obnubilînd faptul că mitul este o dimensiune fundamentală, perenă și inalienabilă a umanului. Orici, chiar pentru concepția psihanalitică în această chestiune - care se apropie cel mai mult de un stare deziderat - mitul este, în ultimă analiză, o formă de defulare, posibil de înlocuit (cel puțin în parte) de alte forme ale aceluiaș proces, ca visul și arta.

În sfîrșit, o a treia poziție în analiza și interpretarea mitului, de care ținem să mă despart explicit și polemic, rezidă în convingerea - exprimată la noi de Lucian Blaga într-un capitol din Trilogia culturii consacrat acestei teme¹⁴ - că orice lărgire a conceptului dincolo de sfera "revelării misticii" înseamnă o nepermisă degradare

14. Blaga, Lucian, Trilogia culturii, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 99-108. Toate opiniile lui Blaga despre mit invocate în acest paragraf, se găsesc în paginile indicate mai sus.

a ideii de mit. Postul-filosof îl face vinovat pe Nietzsche (care socotea și ideea de "atom", cea de "substanță", cea de "cauză" drept mituri) de "această degradare și banalizare masivă a termenului", de diluarea cuvîntului în cauză "pînă la nonsemnificație", de faptul că "ne găsim astăzi în situația nenorocită că nu mai știm ce nu este mit". Pentru "reabilitarea" conceptului, Blaga operează delimitări restrictive. Mai întîi, declară că "tente miturile vor să fie într-un anume fel revelări ale misterului", procedînd astfel la o primă și drastică curățire a terenului. După această operație, autorul constată existența, în teritoriul astfel restrîns și asanat, a două feluri de mituri: cele semnificative și cele trans-semnificative, primele revelînd semnificații care pot avea un echivalent logic, celelalte revelînd ceva fără un astfel de echivalent. Pentru Blaga doar miturile trans-semnificative sînt adevărate mituri (deci a doua restrîngere a sferei conceptului); plămădiri directe ale noștrii abisului inconștient, aceste mituri conțin un "miez de taină", iar orice încercare de a-l dezvălui distruge mitul, îl transformă în alegorie.

Concepția despre mit a lui Lucian Blaga se apropie mult de cea a lui Mircea Eliade. Deosebiriile sînt de accent, dar sînt demne de luat în considerare. Istoricul religiilor "apasă" pe sacralitate, credință, trăire, în timp ce filosoful-poet - pe funcția gnosologică specifică și pe rolul specific al miturilor în primele cristalizări ale matricii stilistice a unui popor. Ambele concepții sînt declarate orientate spre trecut, cea blagiană fiind încă și mai improprie decît cealaltă, pentru o eventuală încercare de a descifra dimensiunea mitologică fertilă a spiritualității contemporane.

x

x' x

Contestînd validitatea (sau doar eficiența în cunoaștere) a tezelor și concepțiilor despre mit, la care am făcut referire în paginile anterioare, îmi iau îngăduința să avansez o ipoteză proprie cu

Cda. 116/1985 fasc. 10

privire la esența mitologicului și la locul acestuia în existența umană, în cultura spirituală; o ipoteză care, firește, se sprijină pe diverse contribuții anterioare în domeniu.

Pornește de la ideea unanim acceptată că o primă și foarte îndelungată perioadă din existența umanității s-a caracterizat, între altele, prin sincretism cultural și axiologic. Multiplicarea, diversificarea și specializarea tipurilor de activități și de raportări ale omului la realitate (pragmatică, gnosologică etc.) au dus la depășirea acestui stadiu de non-diferențiere, la cristalizarea treptată a principalelor tipuri de valori și forme ale culturii spirituale. Între sincretismul primar și specializarea existentă în aceste domenii în timpurile moderne - când omul devine conștient de respectiva stare de lucruri și începe să acționeze și mai insistent în scopul adâncirii și accelerării acestui proces - între aceste două situații de fapt au existat desigur etape intermediare. Este legitimă presupunerea, întărită de studiile de antropologie culturală întreprinse în cadrul comunităților sociale primitive care încă s-au mai păstrat în anumite regiuni izolate ale globului, că multe dintre valorile și formele culturii spirituale înrudite, astăzi pregnant distincte și spiritualizate, au format multă vreme, după depășirea sincretismului general inițial, un tot relativ unitar. Un astfel de tot a fost cîndva alcătuit din ceea ce ulterior s-a diferențiat în mit, magic și religie.

Despre această etapă - foarte îndelungată, desigur - nu se discută explicit în literatura de specialitate, deși studiile elaborate de specialiști în istoria culturii, istoria religiilor, antropologie culturală etc. pun în evidență largă întrepătrundere a acestor forme de cultură spirituală în cazul comunităților sociale primitive menționate mai înainte. Este, de altfel, dificil să se discute despre acest "tot" în absența unui concept (și - respectiv - termen) care să-l indice, să-l instituiască, de fapt, conferindu-i identitate în ansamblul cunoscutei teoretice. Căci nu-l putem denumi lukăș-ian reflectare antropomorfizantă intrucît pe de o parte, nu-i vorba de reflectare, iar pe de

altă parte, intrucît în sfera reflecției antropomorfizante intră în alte forme ale culturii spirituale (și, în primul rînd, arta). Nici eventualele utilizări, în scopul acestei desemnări - instituirii, a termenului de sacru nu mi s-ar părea oportună, intrucît - ca și în cazul precedent - nu-i vorba doar de sacralitate (în accepțiunea curentă a vocabulei, deci în sens de prezentă, de manifestare a divinului, inclusiv prin intruchiparea acestuia în obiecte și simboluri); în plus, cuvîntul sacru este folosit - cu sau fără ghilimele - cu referire la domenii strict "laice" (cînt sacre; mama, drapelul patriei etc.).

Drept existența acestui stadiu intermediar în procesul de diversificare a culturii spirituale depune mărturie faptul că nici în prezent magia, religia și mitul nu s-au separat total. Orice religie implică elemente magice; dovadă: iluzia eficienței practice a anumitor ritualuri religioase (de pildă, procesiunile prin care se invocă ajutorul divinității în curmarea secetei sau a altor calamități naturale). Asupra întrepătrunderii între religie și mit se insistă - cum am mai arătat - prea mult. Nu este mai puțin adevărat că o disocieră, ca aceea care o propune un critic al lui Friedrich Max Müller, englezul Andreu Lang - care vede în mit o decadentă de la "raționalitatea" credinței religioase în puteri supranaturale, către "irraționalitatea" animismului - este și mai inacceptabilă. De fapt, situația este oarecum inversă, intrucît religia este o formă de alienare, în sensul evidențiat de L.Feuerbach, pe cînd mitul - nu. În măsura în care identificăm în cuprinsul mitologicului mecanismele alienării dezvoltate de filozoful german, în aceeași măsură putem vorbi de interferență, de intruziunea religioasă în mitologie sau de degradarea atitudinii mitice în credința religioasă.

Cele trei componente ale triadei la care se face referire în aceste pagini s-au autonomizat pe cîți oarecum diferite, în decursul evoluției istorice a umanității, și au ajuns la grade diferite de specialitate. Autonomizarea și specializarea religiei a avut loc prin ararea crescîndă pe predică, proces facilitat și stimulînd instituționale-

lizarea ceremoniilor de manifestare a credinței, ceremonii care - prin efectul de contaminare și cel de comuniune (care sînt fie manifestări conexe, fie substituibile ale comuniunii) - actualizează, amplifică și consolidează sentimentul religios. Magia pare a fi, dintre toate componentele triadei, cea mai accentuat specializată. În actul magic, raportarea la transcendent capătă forma unui apel, în scopuri explicit și eminentemente practice. Dar adesea cei care solicită sprijinul (iluzoriu) al magiei au convingerea (sau impresia) că ritualul magic are un efect aproape nemijlocit asupra desfășurării rezultatului, așa încît invocarea și implicarea supranaturalului (precum și manifestarea unei respectuoase credințe în forțele supranaturale) devin oarecum subiacente, se obnubilează. În actul magic finalitatea practică subordonează net și tinde să absoarbă celelalte semnificații.

La antipodul acestei tendințe se află polivalența magicului, atestată de polisemia mitului. Mitul este - în virtutea marii sale bogății de dimensiuni, semnificații și finalități - mult mai apropiat, decît magia și religia, de statutul aceluși tot din care au derivat și s-au automatizat componentele triadei frecvent invocată în aceste pagini. Iată de ce, pentru a înțelege mitul în prezent (inclusiv miturile prezentului) trebuie să invocăm acea stare de nediferențiere între mit, magie, religie. Larga deschidere a mitului către întregul univers al culturii și al valorilor îi determină pe unii autori să-l caracterizeze procedînd prin numărare de funcții și atribute. C.I.Gulian, de pildă, enumeră: funcția magico-religioasă, cristalizare a normelor etico-juridice, formă a gândirii (arhaice), formă sau specie a literaturii (primitive)¹⁵. Se cuvine a observa doar că toate aceste determinații - care, prin ceea ce le este propriu, sînt mai mult sau mai puțin "etnomitice" - nu există pe atare în mit, ci "topite" într-o nouă realitate culturală. Mai prudent decît autorul român, Gillo Dorfles consideră doar că "nu e cazul să dorim cu orice chip să separăm net mitul de re-

15. Gulian, C.I., Mit și cultură, Editura politică, București, 1968, p.17.

ligie, mitul de istorie, legenda de invenție poetică", adăugând că "e oportun să considerăm mitul ca un fel de mod de existență și de gândire, capabil să mențină realitatea evenimentelor,... dar transferînd-o pe un alt plan al conștiinței, care va putea fi pe rînd mistic, alegoric, tautegoric"¹⁶.

Pe scurt, dintre toate tipurile de raportare a omului la lume și la sine însuși, care s-au specializat în decursul timpului, atitudinea mitică este - alături de atitudinea estetică, dar mai abstric ca aceasta - cea mai puțin specializată. Orici esența mithos-ului sălăgăluiește în atitudinea mitică. Mitul, ca povestire, este doar una dintre căile de exteriorizare a acestei atitudini fundamentale, care se poate "fixa" nu numai pe evenimente și "stări ale lumii" ca cele narate de miturile cosmologice sau eshatologice, ci și pe diverși constituenți ai realității imediate. Citindu-l pe Descartes, potrivit căruia cunoașterea teoretică rămîne aceeași oricare ar fi obiectul ei, Ernst Cassirer observa cu justete că valabilitatea acestui principiu poate fi extinsă la mit, artă, limbaj¹⁷. Vorbind în limbajul semioticii, se poate afirma că mitologicul - inclusiv în obiectivările sale literare - este o problemă de pragmatică, nu una de semantică sau sintactică.

Pluralitatea și diversitatea punctelor de vedere referitoare, la esența mitului trădează o oarecare nesiguranță. Dar incertitudinile ce pot fi constatate în tentativele de definire a mitologicului sînt simptomatice pentru specificul obiectului definiției. Orici, regului fundamental al mitologicului este starea de relativă incertitudine și nondeterminare. Atitudinea mitică înseamnă labilizarea granițelor și transgresarea opozițiilor dintre real și imaginar, practică și cunoaștere, evocare și invocare, adevăr și ficțiune, cunoaștere și credință.

16. Dorfles, Gillo, Estetica mitului, Editura Univers, București, 1975, p.73.

17. Cassirer, Ernst, Linguaggio e mito, Alberto Mondadori Editore, Milano, 1968, p.22.

inerentă și transcendentă, causală și teleologică, explicativă și normativă etc. (și tocmai în virtutea non-determinării, enumerarea nu poate fi, în principiu, închisată). Orice manifestare a acestei atitudini va purta, independent de termenul ei de raportare, pecetea non-determinării. Mitizarea - afirmă U.Eco, unul dintre cercetătorii miturilor epocii contemporane (și cum prilejul definiției îl oferă analiza unui mit derizoriu, mitul supermanului, Eco pune termenul de definit între ghilimele) - este "simbolizarea inconștientă, identificarea obiectului cu un ansamblu de finalități, nu întotdeauna raționalizabile, protecție în imagine a tendințelor, aspirațiilor, angoselor care acționează expres într-un individ, într-o comunitate, într-o întreagă epocă istorică"¹⁸.

În accepțiunea pe care am dat-o termenului, prin succinta caracterizare cuprinsă în cele câteva rânduri (subliniate) din paragraful anterior, mitologicul constituie o dimensiune fundamentală, definitorie și nesubstituibilă a umanului. La această concluzie ajung - din rațiuni diferite, potrivit concepției proprii despre mit, corelată cu concepția generală despre lume - aproape toți cercetătorii din domeniile istoriei și teoriei mitului. E inutil să mai invoc exemple. Mai semnificativ mi se pare faptul că specialiștii în diverse alte discipline teoretice afirma: "În orice epocă - arată Northrop Frye - există un edificiu de idei, imagini, credințe, postulate, angosă și speranțe, care exprimă viziunea generală asupra situației și soartei omului... Eu numesc acest edificiu, o mitologie"¹⁹; "miticul este ineliminabil din existența umană", susține Giulio Carlo Argan²⁰; iar biologul francez François Jacob, laureat al premiului Nobel, afirmă peroră și

18. Eco, Umberto, Apocalittici e Integrati, Bompiani, Milano, 1964, p.221.

19. Frye, Northrop, La cultura face aux media, Maisson Mare, 1969 (p.106), p.99.

20. Argan, Giulio Carlo, Căderea și salvarea artei moderne, p.99.

mai răpiciat: "Nu se poate trăi fără mituri. Dar nu cu teorii științifice se va re-crea o mitologie"²¹.

Pracizarea cuprinsă în ultima aserțiune dată mi se pare a fi extrem de importantă. Intr-adevăr, nici un domeniu de activitate omenescuă nu poate crea o mitologie; poate oferi doar prilejuri și pre-texte. Nevoia de mitologie este o constantă a ontologiei umanului (religia - nu) și această nevoie se alimentează din ea însăși. Tesa lui Cassirer privind independența atitudinii mitice în raport cu obiectul referinței sale explică, proliferarea mitizărilor în teritorii, ce sã spun așa, ne-tradiționale. Explică dar nu justifică; în orice caz nu justifică orice atitudine mitisantă. Faptul că atitudinea mitologică se manifestă și în legătură cu altceva decât marile interogații privind începutul și sfârșitul lumii nu constituie, prin el însuși - con-trar opiniei lui Blaga - degradare a ideii de mit. Dar aceasta nu în-seamnă că orice poate deveni mit, fără ca înălțarea și umanizarea o-mului ca om să nu fie știrbite, stingherite.

3. Conexiuni; punct de reper; arta

În literatura teoretico-estetică referitoare la sursele și procesul genezei istorice a artei sînt frecvent invocate, inclusiv de către autori dintre cei mai prestigioși, elementele triadei religie-magie-mit. Faptul nu a iscat obiecții care să se bucure de o audiență cît de cît comparabilă cu cea a opiniilor în cauză. Or, a considera că arta derivă istoricește, de pildă, din religie sau magie constituie o eroare într-un fel mai mare decît a opta pentru ipoteza ludică. Si-lătă de ce.

În general, principalele tipuri de activitate umană, de ma-nifestare semnificativă a omului, de raportare a acestuia la real și la sine însuși, au cunoscut în decursul evoluției omenirii un proces

21. Interviu publicat în revista "L'Express" din 20-26 nov. 1981.

relativ continuu de automatizare și specializare. Acest proces - care nu este nici estăzi și nu va fi nicicând încheiat - este obiectiv-necesar, întrucât concordă cu sensul adînc al devenirii istorice, și pozitiv, întrucât se însoțește cu statoinicirea unor criterii de evaluare specifice diverselor forme și domenii de acțiune umană și, prin aceasta, stimulează creșterea eficienței acestei acțiuni. Dar autonomizarea și specializarea determină și o anumită tendință de "închidere". Este una dintre marile lecții ale biologiei, care ne furnizează marea noi și noi dovezi că formele mai complexe ale vieții - care, totodată, sînt și relativ mai specializate și mai autonome în raport cu mediu - se dovedesc a fi și comparativ mai stabile, deci mai puțin disponibile la înnoiri calitative. Dar este și una dintre concluziile modernei teorii generale a sistemelor care demonstrează, de pildă, că evoluția și optimizarea sistemelor - pe baza mecanismelor de autoreglare și învățare - implică, între altele, o creștere a autonomiei respectivelor sisteme, a capacității lor de a se menține ca (acel tip de) sisteme, precum și o tot mai accentuată specializare funcțională a subsistemelor alcătuitoare (de precizat că disocierea sistem-subsistem este relativă, deci că arta poate fi considerată atât ca sistem, cît și ca subsistem al sistemului societate).

Toate aceste aserțiuni nu se aplică tale-guale societății - și cu atât mai puțin vieții spirituale - dar valoarea lor euristică este incontestabilă. În acest sens ele constituie puncte de sprijin împotriva tezei derivării istorice a artei din magie și/sau religie (mitul, așa cum s-a văzut și se va mai vedea, ocupă un loc aparte). Căci, componentele mult invocatei "triade" (pusă între /ghilimele, yocabula va desemna în cele ce urmează: magie, religie și mitul) sînt manifestări specializate și autonomizate ale omului; mitul, așa cum s-a mai precizat, este mai puțin specializat și mai "deschis". A afirma că arta s-a născut istoricește din magie sau religie echivalează cu a pretinde că omul "se trage din maimuță"; că se trage din "maimuță",

aga cum o cunoaştem astăzi, nu că a avut acelaşi strămoş cu "neamul" mainuţelor.

Ar trebui deci să ne reîntoarcem la ideea aceluia "tot" nediferenţiat la care s-a făcut referire în paginile anterioare, pentru a putea - eventual - să stabilim în ce măsură şi în ce mod "triada" a presidat geneza artei. Dar pentru prezentul studiu, procesul genezei istorice a artei constituie nu argument, nu obiectul cercetării. Lăsând deoparte faptul că, în realitate, arta derivă din estetic şi că acesta s-a născut din diverse tipuri eterogene de manifestări, acte şi raporturi ale omului (în trecut fie spus, Lukács tocmă de geneza şi autonomizarea esteticului vorbeşte), să examinăm conexiunile artei cu magia, religia şi - respectiv - mitul, în perspectivă sincretică, mai precis în prezent.

a) Artă şi magie. Specializarea magiei, în decursul evoluţiei istorice a omenirii, s-a făcut - după cum am mai precizat - prin accentuarea progresivă a finalităţii practice a actului magic, până la absorbire totală (sau quasi-totală) a celorlalte semnificaţii. Faptul că în prezent majoritatea "magicienilor" se îndeletnicesc cu "premerarea" viitorului nu infirmă cele spuse. Dorinţa de a cunoaşte anticipat evoluţia realului are ca suport intenţia de a interveni în desfăşurarea evenimentelor şi, eventual, de a le schimba cursul (futuresologia a "fiica nelegitimă" a profeţiei).

Că există o contradicţie logică între năsuinţa de a modifica un scenariu şi convingerea că acest scenariu absolut obligatoriu pentru realitate (dacă n-ar fi, n-ar avea rost dorinţa de a-l cunoaşte), aceasta-i altceva. Faptul ţine, într-un fel, de falsa conştiinţă de care dă inevitabil dovadă cel care se adresează magiei, fie pentru a cere "specialistului" să influenţeze desfăşurarea viitoare a evenimentelor, fie pentru a interveni el însuşi "în cunoştinţă de cauză". Nucleul acestei false conştiinţe este iluzia (că un obiect, gest sau cuvânt pot dobândi atribute "nefireşti" în raport cu însuşirile ce le sînt proprii", iar această iluzie este legată de aportul supranaturalului. Mo-

delitățile de "implicare" a forțelor supranaturale - la care m-am referit mai înainte - nu au prea mare însemnătate pentru cele ce interesează aici. Important și neîndoielnic este faptul - pe care nu-l deprimos să-l subliniez din nou - că esența magiei, trăsătura ei dominantă și, într-un fel, definitorie, este finalitatea practică (iluzorie, firește). Or, tocmai această motivație integral pragmatică a spelului la magie învederează că aceasta este fundamental opusă artei, al cărei regim este - o știm cel puțin de la Kent încă - a-practicitatea.

Pentru a-și argumenta teza privind autonomizarea esteticului din magie, G.Lukács reliefează cu insistență caracterul mimetic și funcția evocativă a ritualurilor magice²². Numai că tipul de ritual magic pe care îl analizează aparține trecutului foarte îndepărtat; chiar dacă mai poate fi întâlnit și astăzi în comunități umane primitive, este vorba - în raport cu epoca noastră istorică - de o sincronie calendaristică, nu culturală.

b) Artă și religie. Religia nu constituie o premisă sau o sursă a artei, întrucât - în accepțiunea pe care o dăm azi termenului - ea s-a autonomizat istoricește târziu, mai târziu decât esteticul. Că elemente de natură religioasă au fost prezente în cultura spirituală încă dintr-o etapă timpurie a existenței omului, este perfect adevărat. Numai că aceste elemente erau "topite" în manifestări încă slab diferențiate ale culturii spirituale. Numai printr-o extrapolare dincolo de limitele rigorii necesare putem considera aceste manifestări ca fiind forme ale religiei, încadrându-le (sub această etichetă) în ansamblul izvoarelor istorice ale artei.

Încă înainte de autonomizarea și specializarea sa deplină, între religie și artă s-au stabilit și dezvoltat strânse și - așa zice - foarte semnificative conexiuni, este un adevăr de domeniul evidenței

22. Vezi: Lukács, Georg, Estetica, vol.I, Editura Meridiane, București, 1972, p.392-448.

care poate fi constatat lesne răsfodind orice lucrare ceva mai substanțială de istorie, a artei. Dar conexiunile și, se poate spune, întrepătrunderile dintre artă și religie au angajat întotdeauna doar "straturi" superficiale ale celor două forme de cultură spirituală, "nucleele" acestora rămânând permanent într-un raport de ireductibilă compoziție. Orici, ca viziune despre lume și om, specificul și esența religiei constă în postularea existenței unei valori supracoordonate omului, în care omul se alienează și în raport cu care se instrumentalizează, ceea ce contravine flagrant esenței umaniste a artei prin care omul își demonstrează capacitatea de creație, vocația demiurgică. De altfel, viza religiei este un principiu abstract (divinitatea) în timp ce arta ființează în concret, în sensibil; trăirea religioasă este "monodimensională" (credință), ceea ce contravine caracterului "pluri-dimensional" al emoției estetice (care este sentiment și gând, înțelegere și valorizare etc.). În afreșit, contemplarea unei opere de artă, spiritul său, cum spune N.Hatman, într-o stare de "suspendare" între concret și abstract, între "concretul" formei expresive și "abstractul" semnificație (sau, cum demonstrează semiotica, percepția estetică pendulează între planul expresiei și cel al conținutului), în timp ce conștiința individului religios aflat în fața unei icoane se "sperge", divizându-se în două mișcări divergente: către și fixându-se pe referentul abstract (divinitatea) și către obiectul-lucru înclăreșt până la saturare (= opacitate, în sens semiotic) de sacralitate. Reacția individului religios în fața unei icoane este deci diametral opusă efectului armonizant și integrator al operei de artă asupra contemplatorului, efect pe care I.A.Richards l-a surprins prin conceptul de synaesthesia.

a) Artă și mit. Despre această relație va mai fi vorba în capitolul final al lucrării, în care vor fi abordate miturile specifice epocii contemporane. Ceea ce-mi propun să subliniez în acest paragraf este foarte strânsa apropiere (mergând până la relativa consubstanțialitate) între mit și artă.

Ceea ce ne determină să plasăm mitul într-un fel de "vecinătate intimă" cu arta este o constatare în încheietura filosofică, făcută de altfel de specialiștii marxisti în domeniu: mitul nu este o formă de alienare (aceasta-l distanțează de religie).

Foarte importantă, repet, această constatare nu este suficientă pentru a pune în evidență foarte strinsa înrudire a mitului cu arta. În sprijinul acestei teze mai aduc două argumente.

În primul rând, mitul - ca povestire - are o structură eminamente estetică, fiind - în fond - o specie a literaturii (beletristice). Gillo Dorfles²³ subliniază caracterul simbolic și metaforic al limbajului artistic și al celui mitic, afirmă că accentuând elementul constatatativ, arta zilelor noastre vine în sprijinul mecanismelor mitului; de asemenea, el analizează mitul ca metaforă (or, se știe că arta este, prin excelență, teritoriul metaforicului), ambiguitatea (estetică) a mitului.

Dar, după cum am mai avut prilejul să afirm, problema centrală nu este mitul (ca text, ci atitudinea mitologică. Mă servesc de o analiză, devenită celebră, a lui Roland Barthes pentru a învedera asemănarea pînă la identitate a lecturii mitologice și a celei estetice.

Textul (în accepțiunea semiotică) pe care gânditorul francez îl ia ca pretext pentru examinarea lecturii de tip mitologic este o fotografie²⁴; aici autorul declară expres că mitul nu se definește prin obiectul mesajului său, ci prin maniera în care îl impune; totul poate fi, deci, mit. Este vorba despre o fotografie publicată pe coperta unei reviste de mare tiraj, o fotografie înfățișînd un tînăr negru, îmbrăcat în uniformă de militar francez, care salută drapelul Franței. (Aici sîntem încă, în perioada cînd Franța avea colonii). Esențial în lectura mitică a acestei fotografii este faptul că atenția se aluneacă pe succe-

23. Dorfles, Gillo, op.cit., p.18, 19, 21, 39 și urm.

24. Vezi, pentru întregul pasaj, Barthes, Roland, Mythologies, Editions du Seuil, Paris, 1957, p.215 și urm.

sive peliere semantice, fără să se fixeze pe nici unul: a) un tânăr negru, îmbrăcat în uniformă de militar francez, salută drapelul Franței; b) o expresie a recunoștinței tinerilor din colonii față de "misiunea civilizatorie" a Franței în Africa; c) o dovadă a aservirii spirituale a tineretului african, care mai și manifestă recunoștință față de puterea colonialistă asupritoare; apoi iar a), b) etc.

Sîntem, este clar, în fața unui caz de ambiguitate estetică, adică acea ambiguitate care se întemeiază pe imposibilitatea ficării pe un anume cod.

Ca și opera de artă, mitul (într-o lectură specifică) se dovedește a fi semantic inepuizabil.

4. Corelația mit-artă în lumea contemporană

În conștiința culturală a secolului nostru prevalesc o atitudine negativă față de mit. Faptul se explică prin multiple cauze, a căror prezentare (succintă) mi se pare utilă.

Fără a urma o ordine de importanță, încep cu o sursă teoretică. Dacă în primele tentative de analiză a miturilor, autorii în cauză - mă gândesc, de pildă, la Euhemeros din Massina - și-au elaborat punctele de vedere studiind mitologia propriei lor culturi, constituirea teoriei moderne a mitului și gânditorii mitice s-a întemeiat mai ales pe informații privind relații culturale străine Europei ("străine", aștit în sens de exterioare, oît și de îndepărtate tipologic). Am în vedere, de pildă, (lăsînd deoparte, ca făcînd parte din gîndirea filosofică tradițională, contribuțiile - mult anterioare - ale lui Schelling și K.O.Müller), lucrările lui F.Max Müller sau F.B.Tylor, din a doua jumătate a secolului trecut, cele ale lui Levy-Bruhl, B.Malinowski ș.a., din primele decenii ale noului veac. Într-o epocă dominată de mentalitate eurocentristă, apropierea străină - fie și numai prin statistica exemplilor - a ideii de mit, de cea de cultură primitivă, a lăsat urme. A trebuit să treacă o jumătate de veac pentru ca noțiunile peiorative de

"gîndire pre-logică", lansată de Levy-Bruhl, să i se opună cea strict tipologică de gîndire sălbatică (mai concret ar trebui să se spună: iconică), elaborată de Levy Struass. Reacția comună, la ceea ce propuneau teoreticienii mitului, ar putea fi sintetizată (exagerînd, dar nu prea mult), astfel am văzut deci ce-i mitul; e treaba "lor" (a triburilor care trăiesc în pădurile Amazonelor sau în zonele de semideșert ale Australiei) noi să ne vedem de-ale noastre". Intr-un secol de ascensiune a științei, accentul pus de unii autori (Mircea Eliade, de pildă) pe ideea de sacralitate nu era de natură să cultive încrederea în valoarea culturală (în sens larg) a mitului, ba dimpotrivă. Aceeași influență (negativă, în fond) a avut-o concepția lui Freud, Juny și a discipolilor lor, care căutau esența mitului în această "lădă a rufelor murdare" a biografeiei și istoriei (care este inconștientul: individual sau colectiv.

În afară de ceea ce s-a petrecut în mișcarea de idei, din a doua jumătate a secolului trecut și pînă în zilele noastre, omenirea a trăit cîteva experiențe directe legate de mit, mitizare și demitizare. A înflorit și s-a stins una dintre cele mai mari și mai drept, din planul psihologiei sociale reale, mitologia vestului sălbatic a trecut în lumea ficțiunii literare și cinematografice: Winetou, John Wayne etc.; dar arta nu ne poate face să uităm că foștii pistolari - care se infomețau după reguli precise de duel și care erau uneori justițieri - au "gorile". Si-a mai trăit omenirea experiența celei mai obiecte și mai criminale manipulări a mecanismelor mitizării: nazismul. Iar în ultimul efort de secol, a cunoscut rapida proliferare a miturilor "societății de consum", urmate de gustul de mustar amestecat cu cenușă, al recesiunii.

Există deci, suficiente motive pentru ca partea cea mai lucidă a societății să adopte o atitudine critică față de diversele măști ale lucrării în care trăim. Exemplele sînt la îndemîna oricui atît în artă, cît și în publicistică, în literatura teoretică etc. Este oportun să precizăm că la mulți autori această înorîinare a unor mituri

contemporane traduce, în fond, o critică a sistemului social și a unor regimuri politice din occident. Mă gândesc la demitizarea figurii dictatorului politic, în literatura latino-americană, dar și la dezvăluirea caracterului burghez al unor mituri, de către R.Barthes (Mythologies) sau U.Eco (Apocalittici e între grati). (Il costume di casa ș.a.).

Rareori un mit al epocii este privit - așa cum face Roger Cailliois în Paris, mit modern²⁵ - cu un fel de neutralitate binevoitoare. Dominantă este atitudinea rațională, mai ales în oferta cultural-artistică "de larg consum". Eroului mitizat (Sfântul) îi succede pe micile ecrane mitul anti-eroului (Colombo), tendința de a recupera prin mitizare indivizi condamnați de istorie (Rommel, "vulpea deșertului") se poate inversa în cazul unor eroi de mare puritate și frumusețe morală (Jeanne d'Aro). Identificarea abuzivă - când este vorba de realități culturale, de fenomene de psihologie socială și de opțiuni ideologice din epoca noastră - a mitizării cu mistificarea are ca rezultat o egalizare valorică în jos a unor elemente ale existenței, culturii și spiritualității contemporane ce stau, de fapt, în paliere foarte diferite ale piramidei valorilor. Mirosul Eliade, plasează, nediferențiat, în categoria miturilor lumii moderne - firește mituri degradate, pseudo-mituri - comicos-urile, personajul fantastic. Superman, romanul polițist, obsesia succesului, elitismul (ca apariție mindria originii latine (la români), mitul rasist al arianismului, idealul comunismului marxist²⁶. Obsesia demitizării - care poate fi socotită în lumea occidentală a expresie și, totodată, o surse a dezabuzării și optimismului (ca atitudine etico-filosofică), își găsește un punct de sprijin în iluzia că orice denunțare a unui mit, este o eliberare de iluzie, o asanare spirituală, un progres în luciditate. Dacă mitul contestației oricum și cu orice preț (care s-a manifestat și și-a dovedit

25. Cailliois, Roger, Nasuri, Editura Univers, București, 1975, p.30-48.

26. Eliade, Mircea, Aspecte ale mitului, ed.cit., p.170-179.

sterilitatea în 1969) a fost "vindecat" prin mișcarea "noilor" filosofi francezi, e mai periculos leacul decât boala.

Obsesia demitizării a creat ea însăși un "mit": "mitul" unei societăți (epoci) care refuză chiar prin cei care o contestau.

Această cerință fundamentală și determinatie inalienabilă a omului nu are nevoie de artă ca să se manifeste. Nu este mai puțin adevărat că marile mituri s-au cristalizat și s-au perpetuat în conștiința umanității grație întruochipării lor literare. Problema nu se pune în prezent de a "crea" sau de a "desființa" miturile specifice lumii de astăzi. Ele se constituie oricum. Adevărata problemă este arta. Dacă atitudinea mitologică este independent de obiect - în sensul că ea oricum își găsește un obiect pe care să se grefeze - natura "obiectului", locul său în tabla de valori nu-1 fără consecințe pe planul sensului (umanist sau dimpotrivă) pe care-l are un mit. Într-o lume care s-a complicat atât de mult însoțită optimizarea societății prin mecanismele spontane de autogreglare devin din ce în ce mai problematice, arta - mai mult ca oricare instrument de influențare a conștiințelor - poate descuraja mitologizările derisorii și contribui la intensificarea prezenței în spiritualitatea vremii a miturilor din spița lui Prometeu.

CUPRINS

INTRODUCERE.....	3
I. VALORI ESTETICE - VALORI POLITICE.....	5
1. Interferențe reale și conceptuale.....	5
2. Substanță valorică și conținut artistic.....	13
3. "Adevăr" și "viziune". Sensurile "orientării".....	22
II. ARTA SI FILOSOFIA.....	35
1. Filosofia ca artă?.....	37
A. Citeva situații.....	37
B. Citeva exemple.....	57
2. Artă ca filosofie?.....	86
A. Citeva situații.....	86
B. Un exemplu.....	96
III. ARTA SI MORALA.....	107
1. Etică și estetică; premise conceptuale.....	107
2. Raportul artă-morală și tema progresului.....	117
3. Corelații actuale. Citeva exemple.....	135
3.1. Interferențe valorice.....	141
3.2. Atitudinea morală și atitudinea estetică.....	158
IV. ESTETIC SI ARTISTIC IN DIADA RELIGIE-MIT.....	164
1. Estetic și artistic.....	164
2. Sincretism și diferențiere; o reinterpretare a mitologicului.....	175
3. Conexiuni; punct de reper; artă.....	187
4. Corelația mit-artă în lumea contemporană.....	193